Zweiter Theil.

Theorie der schönen Künste.

Erste Abtheilung.

Analyse des Wesens und der wesentlichen Verschiedenheiten aller schönen Künste.

1. Alle schöne Kunst, die so zu heißen verdient, entspringt aus dem natürlichen Bestreben, des denkend=empfindenden Geistes, seinem ästhetischen Bedürfnisse durch eine eigene Schöpfung Genüge zu thun.

Wenn es kein ästhetisches Bedürfniß gäbe, das dem Kunstbedürfnisse den ästhetischen Charakter mittheilt, woher sollte denn der Begriff einer schönen Kunst

stammen? Denn daß das ästhetische Bedürfniß ursprünglich schon ein Kunstbedürfniß sey, ist eine von den Grillen phantasirender Kunstmetaphysiker, die ihrem Transcendentalismus zu Ehren die Wahrheit des natürlichen Bewußtseyns abläugnen. Zuverläßig aber ist das Kunstbedürfniß im menschlichen Geiste nicht weniger ursprünglich, als das ästhetische Bedürfniß. Denn Kunst im weitesten Sinne ist überhaupt alles Hervorbringen eines Gegenstandes durch Herrschaft des Geistes über den Stoff. Technische Bestrebung ist also eine unmittelbare Folge des freien Selbstgefühls, das sich thätig beweisen, nicht bloß empfangend gegen die Natur sich verhalten will. Diese Bestrebung ist aber in ihrer reinen Allgemeinheit noch eben so wenig auf das Aesthetische, als auf das Mechanische gerichtet. Die bekannte Eintheilung der Künste in schöne und mechani-

sche ist auch nichts weniger, als erschöpfend. Sie drückt nur einen von den Gegensätzen aus, die sich alle in einer allgemeinen technischen Bestrebung verlieren.

Die technische Bestrebung unterscheidet sich wesentlich sowohl von der moralischen, als von der theoretischen, ob sie sich gleich mit beiden unzertrennlich vereinigen kann. Zuweilen dringt die technische Bestrebung sogar durch die moralische bis zum Widrigen und Verderblichen vor, z. B. bei mehreren pädagogischen Verarbeitungen der menschlichen Natur auf Kosten der Individualität und der Freiheit. So gut man nun Alles, was durch Herrschaft des Geistes über den Stoff hervorgebracht wird, ein Kunstwerk nennen kann, und auch wirklich zuweilen so nennt, eben so gut kann man auch von moralischen und theoretischen oder wissenschaftlichen Künsten

reden, die ungefähr in einem ähnlichen Gegensatze stehen, wie die schönen und die mechanischen. Von der moralischen Kunst kann denn noch besonders die unmoralische unterschieden werden, die sich sonst Intrigue nennt. Welch ein bewundernswürdiges Kunstwerk ist nicht manches französische Product der Intrigue? Alle diese Unterscheidungen gehören aber in die Aesthetik nur in so fern, als sie uns nützen, der schwärmerischen Verwechselung des Kunstbedürfnisses mit dem ästhetischen Bedürfnisse leichter zu entgehen, und die Eintheilung der Künste in schöne und mechanische nicht für erschöpfend zu halten.

Wenn das freie Wohlgefallen, das der menschliche Geist am Schönen auch ohne alle technische Bestrebung finden kann, in eine solche Bestrebung übergeht, dann erwacht die schöne Kunst, und sie erwacht um so leichter, weil

alle wahre Schönheit die Phantasie beschäftigt, also zur eigenen Schöpfung reizt. Die ästhetische Schöpfung aber wird wieder nur in den Köpfen schwärmender Kunstmetaphysiker zu einer metaphysischen Schöpfung oder einem absoluten Hervorbringen des Gegenstandes durch schaffende Geisteskraft. Beherrschen muß der Geist den Stoff in der technischen Bestrebung, wie in der moralischen und der wissenschaftlichen. Aber wo diese Herrschaft und mit ihr die Kunst anfängt, da ist immer der Stoff schon da; und woher er am Ende gekommen seyn mag, kümmert den Aesthetiker nicht mehr, als den Künstler. Die Natur, im weitesten Sinne des Worts, ist immer das Substrat der Kunst. Durch schöne Kunst will also der denkend = empfindende Geist sich selbst in die Natur übertragen, sich innigst vereinigen mit ihr, und seine Gedanken aus ihr als Erscheinungen

hervortreten lassen. Je kühner und selbstständiger dann die Herrschaft ist, die der Geist über den Stoff ausübt, desto schöpferischer erscheint die Kunst.

Da nun die Kunst ohne die Natur nichts vermag, ja sogar ohne sie nichts ist, so kann auch der wahre Gegenstand der Theorie der schönen Künste nichts anders seyn, als, das ästhetische Verhältniß der Kunst zur Natur. Von jeher haben sich auch alle Untersuchungen über das Wesen und den höchsten Grundsatz der schönen Künste, um diese Achse bewegt. Sie mußten aber unbefriedigend bleiben, so lange man die Natur in ästhetischer Hinsicht nur als Substrat der Kunst studirte und die Naturschönheit, der doch die Kunst so oft vergebens nachstrebt, nur in Beziehung auf Kunstschönheit Gerechtigkeit wiederfahren lassen wollte, als ob Gottes Schöpfung nichts Besseres verdiente.

II. Das höchste Gesetz der schönen Kunst ist ästhetische Nachahmung der Natur.

Wer nach Gesetzen der schönen Kunst fragt, muß voraussetzen, was alle schöne Kunst von selbst will. Das ist es denn auch, was sich in ihren wildesten und seltsamsten Verirrungen, wie in ihren gelungensten Werken, nicht verläugnet. Und was könnte es anders seyn, als Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses überhaupt? Dieses Bedürfniß kann aber durch ein bloß technisches Interesse nie befriedigt werden. Das Wohlgefallen, das wir am Künstlichen und Kunstreichen finden, ist an sich nie ästhetisch; es gesellt sich nur zu dem ästhetischen Wohlgefallen. Dann heißt das technische Interesse artistisch. Wer an einem Gemälde nur das Kunstreiche schätzt, der kann mit demselben Interesse auch eine Lust-

pumpe bewundern. Die Verwechselung des Artistischen mit dem Schönen führt in der Kunst selbst zu der artistischen Seiltänzerei, d. h. zu dem Bestreben, vorzüglich durch kunstreiche Ueberwindung der Schwierigkeiten zu glänzen. Aber jede Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch die Kunst setzt artistische Veranstaltungen voraus; und durch diese Veranstaltungen in Beziehung auf das ästhetische Bedürfniß zeigt die schöne Kunst, was sie von selbst will.

Aber wie befriedigt die Kunst das ästhetische Bedürfniß nach den unabänderlichen Forderungen des guten Geschmacks? Das ist die Frage, deren Beantwortung noch etwas mehr, als allgemeine Kenntniß des Zwecks der schönen Künste voraussetzt. Denn dieser Zweck versteht sich wieder von selbst, sobald man nur den Begriff einer schönen Kunst gefaßt hat. Aber das Verhältniß der Kunstschönheit zur Na=

turschönheit zu finden, ist hier die neue Aufgabe. Die allgemeinen Gesetze des Schönen überhaupt sind ohne allen Zweifel auch Gesetze der schönen Kunst; und hätte man nicht so oft den Eingang in die Aesthetik mit dem Aufsuchen eines höchsten Gesetzes der schönen Kunst verwechselt, da doch schon der Begriff einer schönen Kunst die allgemeine Idee des Schönen in ihrer weiteren Bedeutung voraussetzt, so würde man die Mühe gespart haben, von schönen Kunstwerken dasjenige, was sie mit schönen Naturgegenständen gemein haben, als etwas Besonderes zu verlangen. Aber mit der Herrschaft, die der freie Geist über den Stoff ausübt, öffnet sich eine ganz neue Aussicht in das unermeßliche Gebiet des Schönen. Durch die Kunst kann das ästhetische Bedürfniß noch auf eine ganz andere Art befriedigt werden, als durch die schöne Natur. Die Kunst kann im ästhetischen Sinne eine n e u e W e l t erschaffen. Soll nun diese neue Welt,

um für schön zu gelten, ganz und gar denselben Gesetzen gehorchen, denen sich die schöne Natur nicht entziehen kann?

Schon die Analyse der idealen Schönheit hat gelehrt, daß selbst Naturgegenstände mehr, als bloße Natur, zu seyn scheinen, wenn sie so auf uns wirken, daß das Gefühl des Idealen erweckt, und durch ästhetische Magie die Gegenstände, durch die es erweckt wurde, in die Vorstellung des Ueberirdischen einschließt. Aber aus derselben Analyse der idealen Schönheit hat sich ergeben, daß die freie Phantasie auch in ihren idealen Bildungen einem Typus der Natürlichkeit folgen muß. Und woher soll denn die freie Phantasie, wenn sie sich von der Natur ganz lossagen will, auch nur die nöthigen Elemente neuer Bildungen nehmen? Nicht einmal zum Versuch vermag die kühnste Phantasie, die Natur ganz zu verläugnen; denn wo die Natur ganz aufhört, da fängt für die mensch-

liche Fassungskraft das Nichts an. Die freiesten Producte des Dichtungsvermögens sind aus Naturelementen zusammengetragen, denen der bildende Geist nur, wenn er etwas Geistreiches erfand, einen Theil seines Wesens mittheilte. Zur Nachbildung des Natürlichen im weitesten und bloß theoretischen Sinne des Worts ist also die Kunst unvermeidlich gezwungen. Aber sie kann Fragmente des Wirklichen in neue Fragmente zersetzen, diese wieder in's Unendliche mischen, und so aus zerrissenen und gemischten Theilen der Natur in's Unendliche machen, was sie will. So entsteht die artistische Fratze, wenn die Kunst keinen Typus achtet, nach welchem die Natur selbst ein organisches Ganzes hervorbringt. Wo fehlt es denn nun der artistischen Fratze? Warum beleidigt sie den guten Geschmack? Es fehlt ihr erstens an derjenigen ästhetischen Natürlichkeit, ohne welche, wie in der allgemeinen Analyse des Schönen

gezeigt wurde, auch kein Naturgegenstand schön ist, wenn er nicht das ästhetische Bedürfniß in einer oder der andern Hinsicht nach den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Natur in einem wahrhaft menschlichen Daseyn befriedigt. Interessant kann die artistische Fratze allerdings seyn, wie z. B. die indischen Götterbilder; aber den menschlichen Geist, der nicht roh oder verwöhnt ist, verlangt, je menschlich = richtiger er empfindet, desto bestimmter nach Uebereinstimmung des Interessanten mit den allgemeinen Gesetzen, nach denen sich die menschliche Natur zu einem wahrhaft menschlichen Daseyn ausbildet. Nach diesen Gesetzen kann uns überhaupt nichts Kunstreiches, das eine ästhetische Tendenz hat, gefallen, wenn es nicht nach einem Typus der Natürlichkeit gebildet ist, dem so wie der menschliche Geist den bleibenden Typus seiner eignen Natürlichkeit in sich trägt, so sucht er, vom klaren oder dunkeln Bewußtseyn

seiner Verwandtschaft mit der Natur geleitet, in jedem Gegenstande, für den er sich ästhetisch interessirt, einen ähnlichen Typus der Natürlichkeit auf, den man auch den Gattungscharakter dieses Gegenstandes nennen kann. Wo dieser Charakter dem Kunstwerke fehlt, das eine ästhetische Tendenz hat, da fühlt sich der aufmerkende Geist, der sich einer richtigen Bildung erfreuet, aus seiner eigenen Natürlichkeit hinaus und in eine wildfremde Welt hineingerissen, in der ein blinder Zufall waltet. Den Künstler bleibt nur die Wahl zwischen einer solchen Welt ohne Natur, und der ästhetischen Nachahmung der Natur. Das Gesetz der ästhetischen Nachahmung der Natur lautet aber eben dahin, daß die Kunst den Typus der Natürlichkeit behaupte.

Nachahmung der Natur ist, wie es Aristoteles längst richtig, nur nicht deutlich eingesehen hat, das höchste Gesetz

der schönen Kunst. Aber man verwirrte die Begriffe, als man an die Stelle der ästhetischen Nachahmung der Natur die gemeine setzte, die ohne das mindeste Gefühl für das Schöne, wenn gleich nicht ohne Kunstgefühl, möglich ist. Aesthetische Nachahmung der Natur setzt erstens voraus, daß der Künstler den Naturgegenständen, die er darstellen will, ihre ästhetische Seite absehe. Dann wird er von selbst nichts Widriges und nichts Triviales nachahmen, es müßte denn seyn, daß er sich getraute, selbst das Widrige und das Triviale durch artistische Bearbeitung interessant zu machen. Aesthetische Nachahmung der Natur setzt zweitens voraus, daß der Künstler in den Geist der Natur eindringe. Geist der Natur ist das Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwickelung organischer Gestalten. Die Natur erscheint schaffend, und schöpferisch soll die Kunst erscheinen. Alle Porträtmalerei, die bloß porträtirt, ist

mechanische Kunst, sie mag ein menschliches Gesicht, oder eine Landschaft, oder, was sie will, porträtiren. Sie setzt das nicht gemeine Künstlertalent, zu treffen, voraus; und dieses Talent steigt billig im Preise, je mehr an dem Getroffenen selbst gelegen ist, so, daß die Kunst in diesem Falle wirklich nichts Besseres seyn kann, als ein reiner Spiegel der Natur. Ueber den Mechanismus aber erhebt sich die Kunst nur da, wo der Künstler ästhetisch erfindet. Die ästhetische Erfindung soll, als eine zweite Natur, das Reich der Wirklichkeit erweitern. Aber sie soll es nie anders erweitern, als nach einem Typus der Natürlichkeit.

Wer noch fragt, warum denn ästhetische Nachahmung der Natur gerade das höchste Gesetz der schönen Kunst heißen soll, der kann die Antwort selbst finden, wenn er erwägt, daß die wirklich höheren Forderungen, die wir an die schöne

Kunst machen, schon im allgemeinen Begriffe des Schönen enthalten sind, also da, wo die Theorie der Künste in der Aesthetik anfängt, sich schon von selbst verstehen. Auf den alten Einwurf, den man von der Baukunst herzunehmen pflegt, um gegen jenes höchste Gesetz aller schönen Künste zu protestiren, soll zu seiner Zeit Rücksicht genommen werden, wenn von der Baukunst weiter die Rede seyn wird.

III. Die schöne Kunst ahmt die Natur entweder im bloßen Naturstyl, oder im Idealstyl nach, oder sie erlaubt sich unter gewissen Bedingungen ein geistreiches Spiel mit dem Natürlichen und dem Idealen in der Arabeske.

Was die ideale Schönheit von der bloß natürlichen unterscheidet, und wie sich überhaupt das Natürliche zum Idealen verhält, mußte schon in der allge-

meinen Theorie des Schönen erläutert werden. Aber eine Anmerkung zu dieser Theorie finde hier ihre Stelle. Die Verwechselung der ästhetischen Nachahmung der Natur mit der gemeinen hat der Kunst einen gemeinen Naturalismus aufgedrungen. Sich gegen diesen zu verwahren, begünstigt eine andere Partei einen toll gewordenen ästhetischen Idealismus. Seitdem man endlich nach dem Schulbegriffe des transcendentalen Idealismus den Geschmack zu reformiren und jenem Begriffe zu Folge abenteuerlich das Schöne überhaupt für das Ideale auszugeben angefangen hat, scheint sogar der Arabeskenstyl die Stelle des Idealen einnehmen zu sollen. Der gemeine Naturalismus in der Kunst muß vor keiner Kritik Gnade finden. Aber der ästhetische Idealismus muß sich auch keiner Alleinherrschaft anmaßen. Als Schiller feierlich gegen Bürger schrieb: „Das höchste Gesetz der Kunst sey

Idealisiren," und als Bürger Himmel und Erde anrief, seinen poetischen Naturalismus zu schützen, sprachen beide Dichter, ohne einander bedeuten zu können, die Schwäche der menschlichen Natur aus. Denn es ist kaum möglich, daß ein Künstler, der mit ganzer Seele im Idealen lebt, der Naturschönheit in jeder Hinsicht Gerechtigkeit wiederfahren lasse, und der Künstler, dem der ästhetische Naturstyl der eigenthümlichste ist, wird den reinen Idealstyl mehr oder weniger verkennen. Beide werden indessen, wenn sie ihrer Kunst Ehre machen, den Arabeskenstyl entweder ganz vermeiden, oder die Arabeske nur unter besondern Umständen in ihre Werke aufnehmen.

Man schränkt den Begriff der Arabeske gewöhnlich auf gewisse malerische und plastische Erfindungen ein; aber er umfaßt alle schönen Künste, selbst die unvollkommenen, die nur auf eine indi=

recte Art einem Typus der Natürlichkeit folgen können, z. B. die Baukunst. Arabeske überhaupt ist die Verletzung des Typus der Natürlichkeit durch seltsame Spiele der Phantasie in willkürlichen Uebergängen aus einem Typus in den andern. Je willkürlicher diese Uebergänge und je seltsamer das ganze Spiel, desto auffallender ist der Arabeskencharakter. Genau genommen, gehören schon Centauren und Hippogryphen und alle ähnlichen Ungeheuer hierher. Merklicher wird der Arabeskencharakter, wo Formen des Thierreichs in Formen des Pflanzenreichs übergehen. Die äußerste Höhe oder Tiefe der Arabeske ist die Verschmelzung der Formen aus allen Reichen der Natur mit völlig willkürlichen überall der Natur fremden Zügen und Schnörkeln. Wer die Arabeske schlechthin verwirft, hat keinen Sinn für freie Spiele der Phantasie. Ornamente im Arabeskenstyl können den höchsten Reiz der Form mit einem fast

magischen Ausdrucke vereinigen. Es giebt sogar ideale Arabesken. Das Schönste und Bewundernswürdigste dieser Art sind wohl Raphaels Verzierungen der Logen des Vaticans. Die Welt ohne Natur, die wir da erblicken, ist gleichsam eine Welt von ästhetischen Elementen der ganzen Natur. Aber durch diese Gemälde im Arabeskenstyl zeigt sich auch nur die Freiheit einer unerschöpflichen Künstlerphantasie in der Bekleidung des Inneren eines Gebäudes. Der unverwahrlosete Geist flüchtet sich selbst von einer solchen bezaubernden Unnatürlichkeit zur Natur zurück. Raphael mischte seine Arabesken mit wahren Gemälden voll der schönsten Natur. Auf eine ähnliche Art lassen sich im Kleinen interessante Arabesken zur Verzierung vortrefflich anwenden. Denn da will die Kunst nicht selbstständig ihrer wahren Bestimmung gemäß erscheinen; sie will nur schmücken. Aber die gemeine Arabeske ist nichts anders, als ästhetische

Fratze. Und den Arabeskenstyl zur Würde der wahren Idealität der Kunst erheben zu wollen, kann nur Phantasten einfallen, die das Seltsame, wenn es nicht ohne ästhetisches Interesse ist, für das Ideale halten. Die neueste deutsche Schulpoesie, die sich selbst „die neue Kunst“ nennt, hat es in der poetischen Arabeske für's erste am weitesten gebracht.

IV. Die ästhetische Nachahmung der Natur in der Kunst verlangt artistische Wahrheit und Leichtigkeit.

Artistische Wahrheit hat ein Kunstwerk, wenn es den bestimmten Gedanken, oder die bestimmte Empfindung, die es ausdrücken soll, nach einem Typus der Natürlichkeit eindringlich und treffend ausdrückt. Je vollkommener dieses gelingt, desto kräftiger ergreift uns die Kunst als eine zweite Natur. Will man diese Wahrheit Täuschung

nennen, so ist die schöne Kunst allerdings zur Täuschung verpflichtet. Aber wer von der schönen Kunst überhaupt nichts Höheres verlangt, als daß sie täusche, der hat keine Ahndung von dem Wesen der Schönheit. Bloß sinnliche Täuschung, z. B. durch Perspective, hat an sich nicht den mindesten ästhetischen Werth. Sie erhält ihn erst, wenn sie den ästhetischen Charakter des Ganzen vollendet, oder zum Theil mit hervorbringt. Eine andere Art von Täuschung ist die ästhetische Magie des idealen Kunstwerks. Auch ihr liegt die Wahrheit zum Grunde, durch die sich das Natürliche in das Ideale, und dieses in jenes verliert. Reich an Wahrheit überhaupt ist ein Kunstwerk um so mehr, je mannigfaltiger und eindringlicher es in ästhetischen Verhältnissen den ursprünglichen Richtungen des menschlichen Geistes entgegen kommt. So entsteht die höhere Wahrheit der Kunst, wenn moralisches und religiöses Interesse

sich mit dem ästhetischen in dem Kunstwerke abdrückt. Darum wendet sich auch die Philosophie an die Kunst, wenn das Bedürfniß des Höchsten und Göttlichen im menschlichen Daseyn bei aller Wissenschaft und allem unästhetischen Glauben keine Befriedigung findet.

Artistische Leichtigkeit hat ein Kunstwerk um so mehr, je weniger die Kunst in ihm sich selbst verräth. Und die Kunst soll sich nicht selbst verrathen. Sie soll als eine zweite Natur ihr vollendetes Werk so hinstellen, als wäre es ohne technische Mühe entstanden oder wie Schiller es nennt, „schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen." Wo die technische Mühe durchblickt, da hat die Kunst den Geist der Natur verfehlt, den sie in der ästhetischen Nachahmung der Natur immer zuerst vor Augen haben soll. Aber die wahre Leichtigkeit schöner Darstellungen schließt auch alles Steife und Unbehülfliche aus, ob es

gleich in der Natur selbst sich da findet, wo die Natur in der Entwickelung der bildenden Kräfte den Typus der natürlichen Vollkommenheit nicht ganz erreichte. Dergleichen Erscheinungen nachzuahmen, kann nur in komischen Verhältnissen schön seyn. In allen ernsthaften Verhältnissen gilt für den Künstler die Regel des Aristoteles: „Was für natürlich gelten soll, muß man nach dem beurtheilen, was der Natur selbst am besten gelungen ist.“

V. Artistische Vollkommenheit schließt Neuheit, und auf ihrer höchsten Stufe die ursprüngliche Neuheit oder Originalität in sich, durch die das wahre Genie seine schöpferische Kraft unverkennbar darthut.

Nicht etwa, weil der menschliche Geist des Alten müde wird, und im Guten, wie im Schlechten, von Zeit zu Zeit etwas Neues verlangt, gehört Neuheit zur artistischen Vollkommenheit.

Was vortrefflich ist, bleibt in Ewigkeit vortrefflich. Das natürliche Bedürfniß der Abwechselung hat an sich mit dem ästhetischen Verlangen nach Neuheit wenig gemein. Aber wir verlangen von der Kunst mit ästhetischem Rechte dieselbe Unerschöpflichkeit im Mannigfaltigen, die zum Wesen der Natur gehört. Der schöpferische Künstlergeist soll uns durch Kraft und Fülle zu sich hinziehen, wie die Natur, über die er herrscht. Das Gefühl der menschlichen Ohnmacht, die nicht weiter kann, schlägt nieder, und verscheucht alles ästhetische Wohlgefallen. Neuheit der Composition ist das Wenigste, was wir dem Künstler ansinnen; denn wo sogar diese fehlt, da hat die Phantasie ganz geruht, und die getroffene Natur ist nun technisch copirt. Neuheit der Art und des Geistes der Erfindung ist schon mehr. Durch sie bricht die Kunst neue Bahnen, und die Selbstständigkeit des Künstlergeistes erscheint kräftiger und bestimmter. Aber

so weit von der bloßen Neuheit der Composition bis zur Neuheit der Art und des Geistes der Erfindung, so weit ist von dieser noch bis hinauf zur wahren Originalität, durch die sich das wahre Genie ankündigt, behauptet und bewährt.

Was man auch alles bei dem mißhandelten Worte Genie zu denken verwöhnt seyn mag; es giebt eine Freiheit des Geistes, mit der die Menschheit im Menschen anfängt; und wo diese Freiheit als die höchste intellectuelle Selbstständigkeit das kaum zu Erfindende erfindet, und das kaum zu Entdeckende entdeckt, da ist sie der Genius der Kunst und der Wissenschaft, oder das wahre Genie. Das wahre Kunstgenie — denn nur von diesem ist in der Aesthetik die Rede — findet sich im Conflict mit dem Zeitalter, mit Mustern, Beispielen, Regeln, kurz mit Allem, was nicht unmittelbar die Natur selbst ist. Es will sich messen mit der Natur, und um es

zu können, versenkt es sich in ihr Innerstes, und sucht sie in ihrem Innersten zu ergreifen. Es haßt also alle Unnatur mit dem gediegensten Hasse. Aber alles Gemeine stößt es aus der Natürlichkeit aus. Mit Schöpfergefühl strebt es, eine Welt aus sich selbst heraus zu bilden, indem es jedem Typus der Natürlichkeit, den es ergreift und in sich aufnimmt, nach seinem ästhetischen Bedürfnisse, dem nichts Halbes genügt, den Charakter seiner eigenen Kraft, seiner eigenen Weltansicht mittheilt. Ohne irgend Originalität zu beabsichtigen, bringt das Genie, wenn es anders nicht sich selbst verläugnet, nur Originales hervor; denn durch das Genie tritt das Individuellste in der Seele des Künstlers objectiv, das heißt, nach den allgemeinen und höchsten Gesetzen des Schönen richtig hervor. Das Werk des Genies ist also individuell und allgemein zugleich. Es ist immer neu, und doch musterhaft. Es reißt Jeden hin, wer

es zu fassen vermag; denn die menschliche Seele spricht als eine Weltseele aus ihm. Der verkennt also das wahre Kunstgenie durchaus, wer es in jedem kühnen und wilden Spiele der Phantasie, oder gar in seltsamen, studirten und ergrübelten Zügen zu erkennen glaubt. Durch das wahre Kunstgenie wirkt in der schöpferischen Freiheit des Geistes eine gewaltige Vernunft. Aber diese Vernunft wirkt unmittelbar darstellend, nicht räsonnirend. Die Verirrungen des Genies gehören der menschlichen Schwachheit, nicht dem Genie selbst an.

VI. Auf der höchsten Stufe der artistischen Vollkommenheit drückt das Werk der schönen Kunst eine Begeisterung aus, in welcher alle Seelenkräfte mit ästhetischer Energie auf ein gemeinschaftliches Ziel hinwirkten.

Die artistische Begeisterung ist eben so wesentlich verschieden von der theoreti-

schen, als von der moralischen und religiösen. Die negative Begeisterung oder enthusiastische Bewunderung des Schönen ist kaum ein Vorspiel der artistischen. Der Künstler heißt begeistert, wenn er, von einem Gedanken ergriffen, der für sein Talent der Keim einer neuen Schöpfung wird, nur in diesem Gedanken lebt, und die neue Schöpfung versucht. Die Wärme, mit der er dann arbeitet, theilt sich seinem Werke mit; und ohne diese Wärme fehlt jedem Kunstwerke das innere Leben, durch das sich die Kunst als eine zweite Natur bewährt. Aber nicht alle artistische Begeisterung ist vernünftig, und nicht alle hat die Kraft in ihrem Gefolge. Es giebt auch eine erkünstelte Begeisterung, die von theoretischen Reflexionen ausgeht, und sich fast immer in ohnmächtige Bestrebung auflöset. So streben am deutschen Parnasse kritische Zaunkönige, die den Flug des Adlers nicht genug bewundern können, wohl

ein Mal enthusiastisch auf eigenen Fittichen nach dem Höchsten.

Wo die artistische Begeisterung etwas Vortreffliches hervorbringt, da ist sie nicht unbesonnen. Die Phantasie ist in ihr unter den so genannten Seelenkräften die herrschende; aber sie herrscht nicht auf Kosten des Verstandes. Den Verstand zu beschäftigen ist nie der unmittelbare Zweck der Kunst; folglich wird auch in der artistischen Begeisterung, die von selbst auf den Zweck der Kunst gerichtet ist, der Verstand die Phantasie nur vor Verirrungen schützen und ihre Werke ästhetisch ausbilden helfen. Aber gerade dadurch vollendet der wahre Künstlerverstand das Werk der Phantasie. Deßwegen zeichnen sich die Meisterwerke des wahren Genies auch durch eine Fülle des feinsten und kräftigsten Verstandes aus. Das Schein-Genie, das nur phantasirt, will von dergleichen Verstande in

der Kunst nichts hören, weil es selbst ohne Schwäche des Kopfs sein spielendes Phantasiren nicht aushalten könnte.

Es giebt also auch einen Künstlerscharfsinn, der dem Künstlerwitze entgegen zu wirken scheint, und doch mit ihm das Geist- und Sinnreiche in der ästhetischen Erfindung möglich macht. Unmöglich aber ist eine ästhetische Erfindung ohne Witz. Denn was wir Witz, ernsthaften sowohl, als komischen, nennen sollten, ist nicht eine besondere Seelenkraft, die man in den Lehrbüchern der Psychologie als ein Vermögen der Entdeckung versteckter Aehnlichkeiten zu definiren pflegt; es ist der Verstand selbst, der aber nicht nach Gesetzen der Naturnothwendigkeit und der Vernunftnothwendigkeit Erkenntnisse ordnet, sondern durch die willkürlich trennende und willkürlich verbindende Einbildungskraft determinirt wird. Das untrügliche Kennzeichen des Witzes ist das Ueberra-

schende in glücklichen Combinationen die aus dem Nichts zu entspringen scheinen. An den überraschenden Trennungen des gewöhnlich Verbundenen erkennt man den Scharfsinn. Witzige und scharfsinnige Gedanken sind dann wahre Gedanken, wenn die Einbildungskraft der Erkenntniß glücklich vorsprang. Auf das Aehnliche ist übrigens der Witz von selbst gerichtet, weil alle Verstandescombinationen dem Princip der Aehnlichkeit folgen. Die ganze bisher übliche Theorie dieser so genannten Seelenkräfte bedarf einer Revision und zum Theil einer völligen Umarbeitung. Dazu aber ist in der Aesthetik nicht der Ort. Unterdessen mögen die Psychologen sich in der vortrefflichen Vorarbeit spiegeln, durch welche Jean Paul Richter in seiner Aesthetik das alte Gebäude der Lehre vom Witz und Scharfsinn bis zum völligen Umsturz erschüttert hat.

VII. Durch vollendete Cultur, sowohl der ästhetischen Form, als des

Ausdrucks, entsteht die classische Vortrefflichkeit eines Kunstwerks.

Den Begriff des Classischen in der Kunst verkennt man ganz, wenn man, wie Jean Paul Richter, das Classische mit dem Vortrefflichen überhaupt verwechselt. Freilich war es auch von der andern Seite ein arger Mißverstand, das Geistloseste classisch zu nennen, wenn es nur correct war. Aber in einem philologischen Sinne ist das Wort entstanden, und als es eine höhere Bedeutung erhielt, wäre es ganz überflüssig geworden, wenn man nichts anders, als ästhetische Vortrefflichkeit überhaupt, damit hätte bezeichnen wollen. Nicht der Grad des ästhetischen Werths überhaupt unterscheidet classische Werke von denen, die es nicht sind; sondern der höchste Grad der ästhetischen Cultur ist das Merkmal des Classischen in der Kunst. Der Begriff des Classischen gehört unter die stetigen Begriffe. Ein

Kunstwerk ist nicht mehr oder weniger classisch; es ist entweder schlechthin classisch, oder gar nicht. Doch so genau nimmt man es in der Anwendung mit dem Worte nicht. Dann heißt etwas mehr oder weniger classisch, je nachdem es sich der vollendeten Cultur mehr oder weniger nähert. Das Classische ist das Siegel der ästhetischen Vortrefflichkeit. Wer also eine correcte Trivialität classisch nennt, fehlt gegen den Sprachgebrauch, und sündigt gegen das Genie. Wenn gefragt wird, ob ein correctes, oder triviales Werk in der ästhetischen Schätzung mehr gelten soll, oder ein rohes, incorrectes und verwildertes Werk des Genies; wie kann man da mit der Antwort zögern, wenn man anders nicht das Wesen des Schönen in der Correctheit sucht? Aber der incorrecten Genialität muß die Kritik nicht verhehlen, daß allen Kunstwerken das Siegel der Vollendung fehlt, wenn der prüfende Verstand die Reinheit der ästhetischen Form

und das richtige Ebenmaß zwischen dem Zuviel und Zuwenig vermißt, an dem man die wahre Cultur erkennt. Nach vollendeter Cultur, also nach jenem Ebenmaße strebte das Genie in Griechenland. Die schönsten Werke der griechischen Kunst heißen mit vollem Rechte classisch. Aber die moderne Kunst neigt sich gewöhnlich entweder zum Trivialen, oder zum Verwilderten. Classische Werke der Poesie zeichnen sich vorzüglich durch Vollendung der poetischen Sprache, durch die reinste Natürlichkeit der Bilder, und durch das Ebenmaß der Gedanken aus, das, ohne der Kraft und Wärme zu schaden, alle die Mißverhältnisse vermeidet, die der übersprudelnde Witz und die regellose Phantasie recht mit Lust und Liebe stiften. Um überhaupt seinen Sinn für classische Vortrefflichkeit zu bilden und zu sichern, halte man nur unerschütterlich fest an den griechischen Mustern. Homer, Pindar und Sophokles sind classische Dichter.

In der römischen Poesie usurpirte schon das geistreiche Talent die Rechte des Genies; noch mehr in der französischen. Classische Dichter unter den Italienern sind Petrarch, Ariost und Tasso; unter den Spaniern vorzüglich Cervantes als Verfasser des Don Quixote; unter den Deutschen vorzüglich Klopstock und Göthe. Gedichte, die durch classische Vortrefflichkeit verwandt sind, können übrigens ganz heterogen seyn. Was ist heterogener, als die Poesie Tasso's und Ariost's, Klopstock's und Göthe's. Spanier und Deutsche haben unter den cultivirten neueren Nationen im Ganzen am wenigsten Gefühl für die wahre Vereinigung des Genies mit classischer Bildung. Die Franzosen würden den feinsten Sinn für das Classische haben, wenn ihr beschränkter Geschmack sich nicht mit dem Eleganten, in Ermangelung der wahren Schönheit begnügte. Aber es läßt sich auch eine Ueberfüllung der Phantasie denken, die den dichterischen

Kopf unempfänglich für den Reiz der classischen Bildung macht. Wenn aber ein solcher Dichter auch unter Mißverhältnissen durch ästhetischen Gedankenreichthum uns entschädigt; sollen wir ängstlich nach der Idee der classischen Vortrefflichkeit mit ihm abrechnen?

VIII. Unerschöpflich ist die Kunst, so lange sie nicht widernatürlich sich selbst beschränkt, in der Mannigfaltigkeit von eigenthümlichen Zügen, deren Inbegriff der Styl des Künstlers heißt.

Mit dem Begriffe des Styls ist in der Schätzung der Kunstwerke wenig ausgerichtet, wenn man nicht Alles, was der schönen Kunst wesentlich ist, schon als bekannt voraussetzt. Die poetische Schönheit vollends durch den Gegensatz des poetischen und prosaischen Styls erschöpfen wollen, etwa so, wie es der verdienstvolle Adelung versucht hat, heißt, den poetischen Geist, der mehr

als Styl ist, auf den Werth eines gemeinen Darstellungstalents herabsetzen, das sich auf Nebensachen vortrefflich verstehen kann, ohne die Hauptsache in der Kunst auch nur zu ahnden. Wo die Schönheit im Allgemeinen schon fest gegründet ist, und wo selbst die verschiedenen Gattungen des Schönen schon ihren Gattungscharakter behaupten, da erst fängt die Schönheit des Styls an.

Es giebt also, genau genommen, gar keine Regeln des Styls; denn es giebt nur Regeln für das Allgemeine, nicht für das Eigenthümliche. Eine allgemeine Theorie des Styls läßt sich nur als eine ästhetische Warnungslehre oder Anzeige der Grenzen denken, die der selbstständige Geist nicht überschreiten darf, wenn seine Eigenthümlichkeit es nicht mit dem guten Geschmacke verderben will. Gegen die Nützlichkeit einer solchen Warnungslehre ist nichts zu erinnern; aber sie kann doch

keiner künftigen Eigenthümlichkeit vorgreifen, also überhaupt nur Exempel statuiren, indem sie zeigt, wie dieser oder jener Künstler und Autor mit seiner Eigenthümlichkeit gegen die Regel fehlte. Aber auch dadurch lernt man ein Kunstwerk nur negativ kennen. Das Positive im Schönen ist die Seele des Styls; und dieses geht in's Unendliche, wie die Physionomien. Was überhaupt in einem schönen Gesichte das Eigene der Physionomie, das ist in einem schönen Kunstwerke der Styl. Es giebt einen Nationalstyl, wie eine Nationalphysionomie. Den gemeinschaftlichen Styl der Künstler, die zu einer Schule gehören, kann man mit den Familienphysionomien vergleichen. Aber nach allgemeinen Begriffen die verschiedenen Arten des Styls classificiren, heißt, das Eigenthümliche, das in's Unendliche geht, durch allgemeine Gegensätze erschöpfen wollen, also sich selbst widersprechen. Der Nachtheil, den dieser Widersinn der

Aesthetik sowohl, als der Ausübung der Künste nach Grundsätzen bringt, ist kaum zu beschreiben. Die methodische Geschmacklosigkeit findet dabei besonders ihre Rechnung.

IX. In dem Style eines Kunstwerks erkennt man mehr oder weniger die Individualität, die Schule, das Zeitalter des Künstlers, und die Nation, der er angehört.

Jeder selbstständige Künstler hat seinen individuellen Styl, oder wie man es auch nennt, seine Manier. Ist der individuelle Styl original und von objectiver Vortrefflichkeit, so fängt mit ihm eine gute Schule an. Dann werden aber auch gewöhnlich die Nachahmer, die ihre eigne Individualität leicht aufopfern, weil sie an ihr wenig aufzuopfern haben, von dem Eigenthümlichen, das sich aller Nachahmung entzieht, thöricht ergriffen. Sie wollen es nachkünsteln;

und es entsteht der manierirte Styl, eine widrige Erscheinung, die den unverkünstelten Geschmack besonders durch die Affectation der fremden Eigenthümlichkeit beleidigt, wenn gleich die Nachahmer selbst sich dieser Affectation selten deutlich bewußt sind. Die verständige und schöne Nachahmung der Kunst eines Meisters ist auf das Allgemeine in seinen Werken, nicht auf das Individuelle gerichtet, das die Natur doch für sich behält.

Der Styl des Zeitalters und der Nationalstyl folgen allen Modificationen, denen die menschliche Natur in Masse unterworfen ist. Gewöhnlich drückt der besondere Styl einer Nation nur das Besondere ihrer Geschmacklosigkeit, oder der Einseitigkeit ihres Geschmacks aus. Aber der Geist des Zeitalters und der Nationen kann auch das Vortreffliche in der Kunst so mannigfaltig modificiren, daß Kunstwerke aus

verschiedenen Zeitaltern und von verschiedener Nationalabkunft sich zu einander verhalten können, wie Blumen, die zu verschiedenen Jahreszeiten und unter verschiedenen Himmelsstrichen wachsen, ohne einander an Schönheit überhaupt zu übertreffen. Dann fügt es sich auch wohl ein Mal, daß der Styl des einen Zeitalters, oder der einen Nation, einen ästhetischen Gegensatz mit dem Style eines anders Zeitalters, oder einer andern Nation bildet. Nie aber wird dieser Gegensatz das Wesen der Kunst erschöpfen, so wenig, wie die Weltgeschichte in erschöpfenden Gegensätzen die Menschheit darstellt.

Mit Recht stellten die Griechen ihren Nationalgeschmack dem orientalischen entgegen, den sie den barbarischen nannten. Aber der alte Gegensatz, zwischen griechischem und orientalischem Geist und Styl erschöpft das Wesen der Kunst eben so wenig, als der

neuere Gegensatz des Antiken und des Modernen, oder des Griechischen und des Romantischen. Wer die unendliche Mannigfaltigkeit der schönen Entwickelungen des Kunstgefühls in eine solche Klemme einsperrt, sündigt nicht verständiger gegen die Natur, als, wer den Geschmack einer Nation mit allem Eigenthümlichen, das nur Styl ist, zur Würde eines Normalgeschmacks erheben will. Normal ist nichts in der Kunst, als das Allgemeine, das keinem Zeitalter und keiner Nation angehört; also nur dasjenige, was mehr, als Styl ist. Ein Grieche, der die Sakontala des Indiers Kalidas verschmäht haben würde, hätte eben so Unrecht gehabt, als ein Indier, der die Antigone des Sophokles gering schätzte. Beiden dürfte indessen nur ein Uebermaß von Nationalität vorgeworfen werden. Wenn aber deutsche Aesthetiker, die sich der allgemeinen Idee des Schönen bemächtigen wollen, mit dem Gegensatze des Griechischen und des

Romantischen auszukommen glauben, tragen sie ihre beschränkte Abstraction in die Weltgeschichte des Schönen hinein, deuten dann aus dem griechischen und dem romantischen Style heraus, was weder griechisch, noch romantisch ist, und verwirren das Allgemeine mit dem Besonderen, das Nothwendige mit dem Zufälligen so, daß die Kunst selbst mit der Theorie zu Grunde gehen müßte, wenn sie nicht leicht und frei, wie ein Geist, durch alle dergleichen peinliche Gegensätze durchschlüpfte.

Der orientalische Styl in der Kunst war zu allen Zeiten ungefähr derselbe. Ein beträchtlicher Theil des Eigenthümlichen, das ihn am auffallendsten von dem griechischen Style unterscheidet, fällt in das große Fach des Geschmacklosen nach allgemeinen, nicht bloß griechischen Begriffen. Denn der orientalische Sinn fand von jeher die Grenzen des Natürlichen und des Ver=

künftigen in der Kunst zu enge. Aber wo das orientalische Kunstgefühl die rechte Saite trifft, da ertönt auch eine Harmonie, die das Innerste der Seele durchdringt. Da zeigt die Kunst, besonders die Poesie, sich in ihrer wahren Bestimmung, nicht zu spielen, sondern das Gefühl zu erwecken, durch das sich der menschliche Geist mit dem Bewußtseyn seiner ursprünglichen Bestrebungen in der Idee des allgemeinen Daseyns verliert. Die orientalische Kunst war immer vorzüglich religiös. Selbst wo sie leichtsinnig wird, zum Beispiel in der Liederpoesie des Persers Hafiz, schmilzt sie nach dem Unendlichen hinüber. Der Orientaler verlangt von der Kunst tiefe Wahrheit, Energie und Innigkeit in kühnen Formen. Aber er läßt diese Formen verwildern. Das Geistreiche wird bei ihm seltsam, das Große ungeheuer. Und fast immer wurde das ästhetische Gefühl im Orient durch eine schwärmerische Religionsmetaphysik un-

terdrückt, die bald alle Kunst anfeindete, bald die Dichtung auf ein abenteuerliches Allegorisiren metaphysischer Begriffe zurückführte. Wenn aber die orientalische Poesie einmal zu spielen anfängt, so wird ihr Alles zur Puppe, z. B. die poetische Erzählung zum bloßen Mährchen.

Was man griechischen Styl nennt, ist großen Theils die reinste Schönheit selbst. Die griechische Kunst ist eben deßwegen die musterhafteste für alle Zeitalter und Nationen, weil sie sich am bestimmtesten über Alles, was nur Styl ist, erhebt. Den unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn getreu zu seyn, war des griechischen Künstlers angelegentlichste Sorge. Darum mußte selbst aus der griechischen Religion, der Kunst zu Gefallen, die Metaphysik der alten kosmogonischen Dichtungen sich in die Auditorien der

Philosophen, und vielleicht auch in die Geheimnisse der Mystagogen, zurückziehen. Das Seltsame und Ungeheure war den Griechen in der Kunst wie im Leben zuwider. Frei, aber nicht gesetzlos, bildete die griechische Künstlerphantasie den religiösen Glauben zu einem ästhetischen Traume aus. Dieser Traum, den keine Dogmatik beschränkte, wurde die Seele der griechischen Kunst. Er hatte alle Reize eines jugendlichen Spiels; aber es war nichts weniger, als ein bloßes Spiel, was der Grieche von seiner schönen Kunst verlangte. Sie sollte ihm nicht, wie ein Mährchen, die Zeit verkürzen, sondern das wirkliche Räthsel des menschlichen Daseyns in schönen Formen versinnlichen; die natürlichsten Verhältnisse der Menschheit vergegenwärtigen; das Anmuthigste, was das Leben hat, in sich aufnehmen; Verstand, Verdienst und jede Vortrefflichkeit ehren; selbst mit dem unvermeidlichen Uebel, das die Menschheit drückt,

das trauernde Gemüth ästhetisch aussöhnen; vorzüglich eine sanfte Resignation befördern, und die Wege des dunkeln Schicksals mit Blumen bestreuen. Darum versenkte sich der griechische Künstlergeist in keiner düstern Betrachtung seiner selbst. Er blickte heiter in die Welt, freuete sich seiner Kraft, das Leben, wie es ist, in den bestimmtesten Formen zu ergreifen, steigerte den Typus der reinsten Natürlichkeit zur ästhetischen Idealität, und schwelgte im Kunstgefühl, ohne zu schwärmen.

Die romantische Kunst, die in den mittleren Jahrhunderten entstand, ehe man die Wiedererweckung der griechischen ahndete, ist ursprünglich schwärmerisch, und überladen mit dem, was Styl heißt. Eine finstere Mönchsmoral hatte die Gewalt der Phantasie in das Innere des Herzens zurückgedrängt. Da brütete sie über natürlichen und unnatürlichen Gefühlen. Und

es entstand die romantische Liebe, die nicht bloß, wie alle wahre Liebe, das Uebersinnliche mit dem Sinnlichen moralisch ausgleicht, sondern sich mit Vasallentreue einer Herrin zu Eid und Pflicht darbietet, und gottesfürchtig diese Vasallentreue bewahrt. Was in Griechenland schöne Empfindung gewesen war, wurde im romantischen Europa etwas gar Anderes. In schwärmerischer Zärtlichkeit schwelgend, moralisirte der romantische Dichter mit sich selbst. Der Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht wurde eine ganz neue Aufgabe für die Poesie. Die religiose Dichtung folgte ängstlich, damit der wahre Glaube durch keine Phantasie gefährdet werde, dem Leitfaden einer eisernen Dogmatik. Die zeichnende und plastische Kunst verabscheuete, um der conventionellen Sittsamkeit willen, alles Nackte. Die unerzogene Poesie suchte guten Rath bei der scholastischen Gelehrsamkeit. Aber es war doch ein neues Jugendge-

fühl der wieder erwachenden Menschheit, was in diesen barbarischen Formen sich regte. Durch die romantische Poesie der Liebe und der Religion war für die Künstler, besonders für die Dichter, ein neuer Stern aufgegangen. Es gab nun eine ganz andre ästhetische Welt. Will man aber die romantische Kunst, besonders die romantische Poesie, richtig, nicht schwärmerisch, schätzen, so muß man sie in ihrer Vortrefflichkeit auf der Höhe erblicken, die sie erst seit dem vierzehnten Jahrhundert genau in den Verhältnissen erreichte, wie sie aufhörte, gothisch zu seyn. In Dante's weltumfassender Poesie scheidet sich die gothische Finsterniß von dem neuen Tage. Aber mit Petrarch fängt in der Poesie, und mit Raphael und Michel Angelo in der Malerei die classische Romantik an. Nur unheilbare Schwärmer können in unsern Tagen die Poesie der Provenzalen und die Malerei des Cimabue wieder herstellen wollen. Etwas Anderes

ist, den hohen Werth der älteren romantischen Kunst auch in ihrer gothischen Beschränktheit anerkennen, und etwas anders, in diese Beschränktheit mit andächtigem Kindersinn, romantische Vollkommenheit hineinträumen.

Was man modernen Styl im Gegensatze sowohl mit dem antiken, als dem romantischen, nennen kann, ist eine Mischung von beiden. Diese Mischung ist gewöhnlich nur in dem Verhältnisse gelungen, wie die Künstler weder antik, noch romantisch seyn, sondern nur, der Vernunft und Natur im Allgemeinen getreu bleiben und sich selbst genug thun wollten. In der neueren Poesie besonders sind fast alle geflissentlichen Nachbildungen der Antike in ihrem ganzen Umfange frostig ausgefallen, z. B. alle Trauerspiele im ganz griechisch seyn sollenden Styl. Denn aus der romantischen Denk- und Sinnesart ist die unsrige hervorgegangen. Nur auf ro-

mantischem Boden wächst die Blume der neueren Poesie natürlich. Aber griechische Cultur und ein reineres Kunstgefühl überhaupt muß diese Blume erziehen. Die geflissentliche Romantik ganz im Sinne der Ritterzeit fällt in unserm Jahrhunderte fast immer grotesk aus.

X. In allen Gattungen des Styls findet die Kunst, die mit der Natur wetteifert, von selbst den Uebergang vom Natürlichen zum Wunderbaren.

Alles wahre Kunstgefühl dringt auf einen Wetteifer der Kunst mit der Natur. Aber was ist denn die allgemeine Evolution der Natur selbst in allen ihren Erzeugnissen und Formen für unsern Geist anders, als ein beständiges Wunder? Wunderbar, wie die Natur selbst, will also auch die Kunst seyn, die dem Geiste der Natur folgt. Nicht, als ob es ohne den Reiz des Wunderbaren überall keine Schönheit in der Kunst gäbe. Kann

doch das Schöne in der Natur selbst uns auf das mannigfaltigste befriedigen, ohne daß wir dabei an das Wunder der Entstehung der Dinge denken. Aber so natürlich dieser Gedanke aus der Betrachtung der Dinge entsteht, so natürlich folgt die Kunst einem Gefühle, durch das sich die Wirklichkeit in eine ästhetische Möglichkeit verliert, deren Reich unbegrenzt ist. Schöpferisch in der Nachahmung der Natur, fühlt sich der Künstler als Herr und Meister der Naturkräfte, deren metaphysischen Zusammenhang doch kein Sterblicher erkennt. Die erkennbaren Naturgesetze fesseln die wahre Künstlerphantasie nur an den Typus der Natürlichkeit, nicht an eine bestimmte Ordnung der Naturkräfte. Man denke sich aber eine andre Ordnung der Naturkräfte; und es ist nicht einzusehen, warum Wesen von menschlicher Gestalt nicht unsichtbar durch die Luft schweben, durch ein Kopfnicken Berge erschüttern, durch ein Wort Wüsten in Paradiese

verwandeln sollten. Alles Wunderbare hat an sich schon einen ästhetischen Charakter, weil es in einem freien Reflexionsgefühle die Phantasie hinreißt. Aber gemeine Arabeskenwunder kann auch eine Amme ersinnen, die Mährchen zum Einschlafen erzählt. Zwischen dem Wunderbaren und der ästhetischen Vortrefflichkeit ist gar kein unmittelbarer Zusammenhang. Diesen Zusammenhang muß die wahre Künstlerphantasie durch eine glückliche Dichtungsart schaffen. Da muß dann ein richtiges Gefühl dem Künstler sagen, wie weit er seine Phantasie ausschweifen lassen darf, ohne sich von schönen Wunderdingen zu bloß interessanten, und von diesen weiter bis zu widersinnigen, läppischen und affectirten Phantasmen zu verirren. Nackte Wunder, die die Stelle des Schönen ersetzen sollen, sind ein armseliges Gaukelwerk. Die frostigsten Wunder sind gewöhnlich die allegorischen, weil sie durch Individualisi=

rung des Abstracten leicht das Naturgefühl beleidigen, das von abstracten Dingen nichts weiß. Aber wo die Kunst überhaupt im Wetteifer mit der Natur etwas Großes vollenden will, z. B. im heroischen Trauerspiel und in der Epopöe, da dürfen Wunder nicht fehlen.

XI. Das Bedürfniß des Wunderbaren in der Kunst vereinigt sich mit der Erfindung und Anwendung einer ästhetischen Mythologie.

Wunder der Kunst verlangen keinen Glauben. Was sich vom Wunderglauben in die Schöpfung ästhetischer Erfindungen mischt, ist nicht Gefühl des Schönen. Der Wunderglaube oder Aberglaube überhaupt kann das Gefühl des Schönen beleben; aber wecken kann er es so wenig, als bilden. Auch religiöser Aberglaube hat ursprünglich mit dem Schönen nichts gemein. Die gemeine Superstition ist durchaus unästhe-

tisch. Sie entsteht aus einer dumpfen Hingebung der Vernunft an Phantasmen, Meinungen und Mährchen. Selbst der edlere, wirklich religiöse Aberglaube, der auf das Göttliche gerichtet ist und es nur verkennt, verlangt ursprünglich keine ästhetische Befriedigung. Wenn ein Symbol des Göttlichen nur zur Andacht hinreißt, ist dem Andächtigen an dem ästhetischen Werthe dieses Symbols unmittelbar gar nichts gelegen. Aber die schöne Kunst verlangt zu ihrer Vollendung eine Mythologie, die nur da entstehen kann, wo ästhetisches und religiöses Gefühl sich vereinigen. Denn der höchste Reiz des Wunderbaren fängt überhaupt erst da an, wo die Phantasie das Göttliche, das über alle Natur ist, in die Natur herabzieht, und es als das Uebernatürliche darstellt, das gleichwohl nicht unnatürlich seyn darf. Aber wo die Andacht das Göttliche in seiner überirdischen Reinheit ergreift, da duldet sie keine Vermischung des Göttlichen mit

dem Natürlichen; und gerade auf dieser Vermischung beruht die Möglichkeit einer ästhetischen Darstellung religiöser Ideen. Der reine Monotheismus fordert den Andächtigen zur erhabensten Betrachtung auf, aber das Bedürfniß der Darstellung schlägt er nieder. Er erlaubt dem freien Geiste, der sich in das Wunder der Schöpfung versenkt, seine Betrachtung poetisch auszusprechen, aber schon in der Erzählung wunderbarer Begebenheiten, durch die sich der Unendliche offenbart haben soll, ist der Monotheismus schüchtern, damit der Gott, der sich offenbart, auch in der Erzählung nicht eigentlich erscheine. „Du sollst dir kein Bildniß, noch Gleichniß von mir machen!" ist das zweite Gebot der Religion, deren Bekenner den Ewigen im Geist und in der Wahrheit anbeten. Mit dieser Religion entzweiet sich also die schöne Kunst unvermeidlich, sobald sie nur ihrem Geiste folgt. Die Kunst entgöttlicht die

Gottheit, soweit es das ästhetische Interesse verlangt. Dafür vergöttlicht sie die Natur, in deren unendliche Mannigfaltigkeit sie religiöse Dichtungen hineinträgt.

Die griechische Mythologie war ursprünglich nicht viel ästhetischer, als die morgenländischen Religionssagen, wenn sie gleich nie, wie diese, monotheistisch war. Die alten kosmogonischen Dichtungen vom Gott Himmel und der Göttinn Erde boten der Künstlerphantasie nicht mehr Stoff dar, als die zu ihnen gehörenden Personificationen der Zeit, der Nacht, des Schlafs der Gerechtigkeit und dergleichen. Aber als die griechische Phantasie die alten kosmogonischen Dichtungen umarbeitete, und die neuen Götter erfand, die als Repräsentanten menschlicher Vortrefflichkeit und menschlicher Freuden verehrt wurden, da fing die ästhetische Mythologie an, die seitdem ihres glei-

chen nicht gehabt hat, und so unvergänglich ist, wie die griechische Kunst. Was wirklich religiöses Gefühl in der Verehrung dieser Götterwesen war, entstand nicht aus der Betrachtung der besondern Vollkommenheit, durch die sich die griechischen Gottheiten von einander unterscheiden; es wurde unmittelbar aus dem Herzen, wo es ohne bestimmten Gegenstand war, auf das ganze Götterreich übertragen. Der Grieche war religiös, indem er alle Götter anbetete. Aber die griechischen Künstler bildeten die ästhetische Mythologie zur höchsten Vollkommenheit dadurch aus, daß sie die interessanten Eigenschaften, durch die sich eine Gottheit von der andern unterschied, ästhetisch idealisirten, und selbst die moralische Unvollkommenheit dieser Götterwesen zur Erhöhung ihres ästhetischen Charakters benutzten. So wurden Kunstgefühl und religiöses Gefühl vom griechischen Genie in einander verschmolzen. Jeder Typus einer ästhe-

tischen Vollkommenheit der menschlichen Natur gab eine Göttergestalt. An System wurde dabei nicht gedacht. Jupiter repräsentirte die Herrscherwürde mit allen ihren Launen und Schwächen; Juno das Ehrgefühl mit der zänkischen Empfindlichkeit; Minerva die gerüstete Politik mit unweiblicher Kälte; Apoll, der schönste Jüngling, die poetische Begeisterung mit mancher Thorheit. Mars, der Repräsentant der Bravour, schreit, wenn er verwandelt wird, wie ein Besessener. Merkur, der die praktische Gewandtheit repräsentirt, stiehlt wie ein Beutelschneider. Die Vermischung dieser moralischen und unmoralischen, aber immer ästhetischen Ideen mit historischen Sagen gab den Erfindungen der Künstler eine Beglaubigung, die man weiter nicht prüfte. Aber ohne den ästhetischen Sinn der griechischen Göttermährchen wäre ihr historischer Theil von geringer Bedeutung für die Kunst.

Dieser ästhetische Sinn, in welchem alle vorzüglicheren Mythen der Griechen erfunden sind, wäre allein hinreichend, ihnen in der Kunst den Vorzug vor ehrwürdigeren Religionssagen zu verschaffen, an deren Entstehung das ästhetische Bedürfniß weniger Antheil hatte. Aber die christlichen Religionssagen sind überdieß viel zu einförmig, um den griechischen die Wage zu halten. Unter allen überirdischen Wesen, die das Christenthum kennt, ist, außer dem Stifter des Christenthums selbst, kein einziger hervorstechender Charakter. Ein Engel gleicht dem andern, und ein Teufel dem andern. Zwiefacher Bewunderung werth ist deßwegen die Unerschöpflichkeit der italienischen Maler in der Bearbeitung eines so einförmigen Stoffs. Die moralische Würde der christlich-religiösen Gemälde würde auch sonst diesen Zweig der Kunst selbst in unserm unchristlichen Zeitalter blühend erhalten haben. Aber er mußte verdorren, nachdem er seine

Zeit geblühet hatte. Nur die griechische Mythologie wird in den zeichnenden und plastischen Künsten so wenig, als in der Poesie, aussterben, wie auch übrigens in den künftigen Jahrhunderten Glaube und Unglaube die Farbe wechseln mögen. In der Poesie verräth sich die ästhetische Einförmigkeit der christlichen Sagen noch auffallender. Selbst Dante mußte die Erde in den Himmel versetzen, um Mannigfaltigkeit in den religiösen Theil seiner Dichtung zu bringen. Die italienischen Dichter nach Dante vermieden lieber christliche Darstellungen ganz, oder betrachteten sie nur als ein Beiwerk ihrer Poesie. In Tasso's Jerusalem sind die Engel und die Teufel die uninteressantesten Geschöpfe. Auch die Spanier wußten in ihren geistlichen Schauspielen nur die Wunderkraft des Glaubens in mannigfaltigen Situationen darzustellen, aus den Engeln und Teufeln aber nichts Besonderes zu machen. Milton's Phantasie brachte zuerst eine

Art von Mannigfaltigkeit in die Charaktere der höllischen Geister. Klopstock hat alles Mögliche gethan, die Engel mit verschiedenen Charakteren auszustatten. Aber alle diese Charaktergemälde haben doch nur eine schwache Haltung, weil ihnen keine bestimmte ästhetische Idee zum Grunde liegt.

Die nordische Mythologie ist für die neuere Kunst so gut, wie unbrauchbar, weil sie keine bestimmten Gestalten darbietet. Wie Venus und Apoll aussahen, weiß die Welt. Aber wie sahen Freya und Braga aus? Geister aus der morgenländischen Fabelwelt, Peri's, Gnomen, Sylphen und dergleichen, sind im Allgemeinen ganz interessant, aber auch keine selbstständige Geschöpfe der Phantasie. Auch sie sind fast alle einander gleich, nämlich die guten den guten, die bösen den bösen. Es sind interessante Phantasmen, mit denen die Einbildungskraft spielen kann, wie sie will.

XII. Die Allegorie ist in der Kunst ein kaltes, aber der ästhetischen Erwärmung fähiges Surrogat der Mythologie.

Alle Mythen, die mit Recht so heissen, haben, einen allegorisch ausgedrückten Sinn. Die ihn nicht haben, sind bloße Mährchen. Aber eben dadurch unterscheiden sich mythische Darstellungen von religiösen Allegorien, die nichts weiter als dieß sind, daß sie den allgemeinen Begriff nicht bloß durch Symbole, Anspielungen und Personificationen ausdrücken, sondern ihn individualisiren. Apoll ist zwar die personificirte Begeisterung, Minerva die personificirte Politik, aber mit einer Menge besonderer Eigenschaften, durch die sie zu Individuen werden, denen die Phantasie sogleich eben so bestimmt ein Leben zuspricht, wie sie es den bloß allegorischen Personen, z. B. einer Zwietracht, einer Hoffnung, einer Gerechtigkeit abspricht.

Der Witz kann sich in allegorischen Darstellungen sehr hervorthun; deßwegen gefallen sie auch vorzüglich den Franzosen; aber mit der artistischen Nachahmung des Geistes der Natur, die keine abstracten Begriffe personificirt, stehen die allegorischen Personen gewöhnlich im Widerspruche. Die bloß symbolische Allegorie, ohne Personification, muß in den zeichnenden und plastischen Künsten gewöhnlich den allegorischen Personen den Mund aufschließen, damit sie nur zu sagen scheinen, was sie denn eigentlich vorstellen sollen. Aber ob ein Anker, als conventionelles Zeichen der Hoffnung, oder eine Wage, als conventionelles Zeichen der Gerechtigkeit sagt: „Diese Person soll, was ihr sonst nicht errathen würdet, eine Hoffnung vorstellen, und jene eine Gerechtigkeit!" oder ob diese Worte mit Buchstaben darunter stehen, ist ungefähr Dasselbe. Der wahre Naturausdruck geht in der allegorisirenden Kunst fast immer verlo-

ren. Die Griechen behielten daher auch, als ihr Kunstgefühl sich entwickelte, aus ihrer älteren Mythologie, nur die vorzüglicheren der alten bloß allegorischen Personen bei, z. B. den Schlaf, das Verderben, die vergeltende Gerechtigkeit. Die Römer allegorisirten schon unästhetischer. Mit ihrer Göttin Roma und ihrem Gotte Guter Erfolg (bonus eventus), war der Kunst wenig geholfen. In den mittleren Jahrhunderten drang das Allegorienwesen besonders in die Poesie, weil man durch scholastische Begriffe verwöhnt war, die Poesie überhaupt nur als Einkleidung der Wissenschaft zu betrachten.

In den zeichnenden und plastischen Künsten hat die Allegorie überhaupt, und besonders die allegorische Personification, ihren Werth, wo sie zu Ornamenten anderer Kunstwerke angewandt wird. Da vollendet sie durch geistreiche Andeutung den Ausdruck des Ganzen.

Wenn aber allegorische Personen für sich bestehend dargestellt werden, bleibt der Kunst nichts übrig, als, so viel Menschliches und Individuelles, als das Abstractum in sich aufnehmen kann, in den allgemeinen Ausdruck hinein zu legen. Und doch konnte selbst Raphael, als er die Theologie und die Philosophie als allegorische Personen malte, für diese durch ihn beseelten Begriffe keine recht theologische und recht philosophische Miene erfinden. In der Poesie hat die allegorische Dichtung ein freieres Feld, so lange sie nur nicht episch wird. Dann ist die Allegorie nur eine ausgeführte Metapher, eine natürliche Fortsetzung der poetischen Bildersprache. Aber wo die allegorisirende Dichtung episch wird, und allegorische Personen als wirkliche Wesen reden und handeln, da spielt die Poesie mit Begriffen, und hört auf, ästhetische Nachahmerin der Natur zu seyn. In der dramatischen Poesie können allegorische Personen erscheinen,

um den poetischen Charakter der Handlung zu erhöhen; aber wenn sie sichtbar mit handeln, verschwindet die dramatische Wahrheit.

XIII. Jede artistische Composition von größerem Umfange bedarf zu ihrer Vollkommenheit der ästhetischen Contraste.

Nach den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Geistesthätigkeit wird das Interesse der Einheit im Mannigfaltigen merklich erhöht, wenn die freie Reflexion durch Gegensätze fixirt wird; denn alles Reflectiren ist ursprünglich ein Schwanken zwischen Gegensätzen; und wo Gegensätze durch ein Princip der Einheit aufgehoben werden, da fängt die intellectuelle Befriedigung an. Aber der allgemeine Begriff der Entgegensetzung ist noch nicht der ästhetische Begriff des Contrasts. Was man gewöhnlich Contrast nennt, widerspricht sogar der ästhe-

tischen Vollkommenheit einer ernsthaften Erfindung; denn es ist eine auffallende Zusammenstellung des Heterogenen; und der gute Geschmack sucht das Homogene, weil er Einheit im Mannigfaltigen sucht. Ein lustiger Tact in einer feierlichen Musik, ein derber Scherz in einem Trauerspiele, eine volksmäßige Strophe in einer Ode, stören oder vernichten den Totaleindruck, ohne welchen es keine ästhetische Einheit im Mannigfaltigen giebt. Aber wo das heterogen Scheinende sich in ästhetische Harmonie auflöset, da entstehen die ästhetischen Contraste; und ohne solche Contraste ist jede Composition von größerem Umfange kalt. Eine Blume auf einem Grabe; eine friedlich weidende Heerde neben einem schäumenden Wasserfalle; die zarte Omphale mit der Löwenhaut und der Keule des Herkules; der männliche Hektor im Gespräche mit dem sybaritischen Paris, das sind ästhetische Contraste. Aber die auffallenden

Contraste sind selten die schönsten. Das wahre Künstlergenie zeigt sich lieber in den feineren und sanfteren Contrasten, die über das Ganze einer artistischen Composition verbreitet sind. Je natürlicher da jeder Zug sich in einem ästhetischen Gegensatze spiegelt, desto lebendiger erscheint das Ganze in allen seinen Theilen. Und ist es denn nicht der ursprüngliche Contrast zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen, was die Grundlage eines wahrhaft menschlichen Daseyns wird, wenn es sich in harmonische Gefühle der Bestimmung des Menschen auflöset? Aber unsre modernen Künstler lieben mehr die Sprünge, als die schönen Contraste.

XIV. Der eigenthümliche Charakter einer jeden schönen Kunst wird theils durch die Natur ihres Organs, theils durch ihr Verhältniß zur Idee der ästhetischen Vollkommenheit überhaupt bestimmt.

Jede schöne Kunst hat ein zwiefaches Organ; ein subjectives in der Natur des schaffenden und empfangenden Geistes; ein objectives in der Natur des Materials, das sie ästhetisch verarbeitet. Nach beiden Gesichtspunkten sind die schönen Künste mehr oder weniger ästhetisch verwandt unter einander.

Die physiologischen und die transcendentalen Eintheilungen der schönen Künste, wie sie auch immer ausfallen mögen, gehen die Aesthetik nichts an. Was nützt es hier, zu wissen, daß den fünf Sinnen fünf Künste zu entsprechen scheinen? Vergebens suchen wir diese fünf Künste auf. Denn der Geruch und der Gaumen-Geschmack sind nun einmal so durchaus subjectiv, daß sie sich in keine ästhetische Objectivität fügen. Warum sie es sind, ziemt den Physiologen zu untersuchen. Wenn aber ein Physiolog die Parfümirkunst und die Kochkunst zu den schönen

Künsten zählt, weil er sich nach allgemeinen Begriffen ein schönes Kunstwerk für die Nase und für den Gaumen denken kann, dann mag er selbst zusehen, wie er seine Nase und seinen Gaumen so cultivirt, wie Lichtenberg das Kalb, das er im Apportiren unterrichtete. Nach transcendentalen Kriterien die schönen Künste registriren, heißt vollends, jeden Gesichtspunkt der ästhetischen Beurtheilung verfehlen. Alles Anschauliche und Empfindbare läßt sich freilich nach Raum- und Zeit-Verhältnissen systematisiren. Aber erhält denn die Baukunst die mindeste ästhetische Aehnlichkeit mit der Bildhauerkunst dadurch, daß sie, wie diese, als eine so genannte Kunst des Raums betrachtet wird? Liegt auch nur eine Andeutung der wesentlichen Verschiedenheit der Poesie und der Musik, obgleich beide Künste im rhytmischen Zeitmaß einander begegnen, in der transcendentalen Aehnlichkeit dieser so genannten Künste der Zeit?

Und die Poesie steht, als Kunst des inneren Sinnes, doch immer allein. In ihr vereinigt sich das Interesse aller schönen Künste, wie alle äußeren Sinne sich in einem inneren vereinigen. Das subjective Organ der Poesie ist das unmittelbare und unbekannte Sensorium, durch das alle Empfindungen einander in einer Seele begegnen. Die Sprache, als objectives Organ der Poesie, ist wieder ein Werk des erfindenden Geistes selbst. Ganz anders verhält es sich mit allen übrigen Künsten. Diese sind durch den Sinn, auf den sie wirken sollen, gefesselt. Nur das Gesicht, das Gehör und der Tastungssinn sind einer ästhetischen Bildung fähig. Aber die vibrirende Luft, das objective Organ der Tonkunst, nimmt keine beharrliche Form an. Das musikalische Kunstwerk verschwindet so schnell, als es entsteht. Die Musik muß also einen ganz andern ästhetischen Charakter haben, als die plastischen und zeichnenden Künste, die

ihre Werke beharrlich hinstellen. Aber auch das Werk der Schauspielkunst verschwindet so schnell, als es entsteht, und doch geht die Schauspielkunst, als Geberdenkunst, in die Natur der plastischen Künste über. Endlich entstehen gar zufällige Modificationen unter den plastischen Künsten selbst; und diese zufälligen Modificationen haben wesentliche Folgen. Was unterscheidet nun den ästhetischen Charakter des Reliefs vom ästhetischen Charakter der Statüe? Was unterscheidet die Steinschneidekunst von der Bildhauerkunst?

Nur eine ästhetische Classification der schönen Künste gehört in die Aesthetik. Aber eine solche Classification die nur den ästhetischen Charakter einer jeden Kunst zum Princip hat, entzieht sich schon deßwegen aller tabellarischen Genauigkeit, weil kein ästhetisches Verhältniß ein logisches ist, und der Charakter der einen Kunst sich in den Cha-

rakter der andern verliert. Ueberdieß sind die schönen Künste aus ästhetischem Bedürfniß, nicht aus theoretischen Reflexionen entstanden; und so auch ihre Namen. Mit Recht betrachtet man, dem ästhetischen Bedürfnisse gemäß, die Schauspielkunst als Eine Kunst; und doch ist sie, bloß theoretisch betrachtet, eine sehr kunstreiche Vereinigung von mehreren Künsten. Löset man diese Vereinigung auf, so gewinnt man die Begriffe einer Geberdenkunst, einer Declamationskunst, u. s. w. Die Declamationskunst verliert sich durch das Recitativ in den Gesang, und der Gesang geht wieder in Musik über, die auch ohne artikulirte Töne besteht. Ein tabellarisch genaues Verzeichniß der schönen Künste ist also am Ende immer nur eine frostige Schulübung, die systematisch erschöpfen will, was unsystematisch entstanden ist, und sich durch Annäherungen und Abstufungen in's Unendliche verliert. Man stelle die schönen

Künste, wie sie entstanden sind, nach ihrem ästhetischen Charakter zusammen, so gut es möglich ist. Soll aber eine solche Zusammenstellung von ästhetischem Nutzen seyn, so muß man nothwendig die vollkommenen Künste von den unvollkommenen, und diese wieder von den bloß verschönernden trennen.

Vollkommen ist jede schöne Kunst, in der sich eine schöne Form (das Wort im weitesten, oben bezeichneten Sinne genommen) mit ästhetischem Ausdrucke vereinigen läßt. Eine Kunst, die fast ganz auf Schönheit der Formen beschränkt ist, z. B. die Baukunst, gehört zu den unvollkommenen Künsten. Die verschönernden Künste, in denen sich das ästhetische Interesse zu einem andern, bald wissenschaftlichen, bald technischen, bald moralischen, bald religiösen, nur beiläufig gesellt, wird hoffentlich niemand durch Classification erschöpfen

wollen. Nach Herder's goldener Regel: „In Nichts herrsche Ungeschmack" muß das wahre Gefühl des Schönen in alle Verhältnisse des Lebens übergehen, wo nicht ein dringenderes Interesse in unverdorbenen Naturen das ästhetische Gefühl für den Augenblick ganz unterdrückt. Auch zwischen den unvollkommenen und den bloß verschönernden Künsten läßt sich wieder keine scharfe Grenzlinie ziehen. So geht z. B. die schöne Baukunst in die bürgerliche und diese in jene über.

XV. Die zeichnenden Künste verlieren sich in die plastischen durch die Kunst des Reliefs und die Steinschneidekunst.

Der Inbegriff aller zeichnenden Künste ist die Malerei. Die Kupferstecherkunst, ist, ästhetisch betrachtet, eins und dasselbe mit der gewöhnlich so genannten Zeichenkunst. Denn was geht

es die Aesthetik an, ob der Künstler mit dem Crayon, oder mit der Feder, oder mit dem Grabstichel oder der Radiernadel, oder gar mit der Sticknadel zeichnet? Aber auch zwischen der bloßen Zeichenkunst und der eigentlichen Malerei ist kein durchgreifender Unterschied. Der Uebergang von der Schattirung mit einer einzigen Farbe zum eigentlichen Colorit durch unvollkommene Colorirung der Zeichnungen ist bekannt. Die Malerei muß also, als die vollendete unter den zeichnenden Künsten, allen übrigen zur Wegweiserin dienen. Alle sogenannten zeichnenden Künste wirken auf das ästhetische Gefühl durch das Auge nach Gesetzen des Gesichtssinnes. Die Zeichnung ist nur die Basis dieser Wirkung. Die Malerei allein beschäftigt das Auge ganz. Nur sie kann durch das Auge das ästhetische Bedürfniß ganz befriedigen.

Bei der allgemeinen Schätzung eines Gemäldes wird der technische Werth fast

immer zu hoch angeschlagen. Man bewundere immerhin die kunstreiche Wahrheit, mit welcher ein Maler die Natur im Kleinen, wie im Großen, treu porträtirt. Aber das Erste, worauf unser Auge gerichtet seyn soll, wenn uns ein Gemälde interessirt, ist der ästhetische Charakter desselben. Dieser theilt sich, wenn anders das Gemälde nicht geistlos ist, unmittelbar durch den Eindruck mit, den das Ganze der Composition auf uns macht. Da scheidet sich sogleich die triviale Wahrheit von der ästhetischen. Aber die ästhetische Wahrheit eines Gemäldes entwickelt sich vor uns erst durch dauernde Betrachtung. Sie kann um so weniger in das Auge fallen, je tiefer sie von dem Künstler selbst empfunden wurde. Ein Gemälde, das der dauernden Betrachtung werth ist, wird uns mit jedem Augenblicke interessanter, zieht den aufmerkenden Geist immer stärker zu sich hinüber in das Innere aller Partieen und Züge, und scheint unerschöpflich an

ästhetischen Verhältnissen zu seyn. Den ersten Rang unter den Gemälden behaupten, wenn übrigens nur das Vortreffliche mit dem Vortrefflichen zusammengeordnet wird, die mythologisch-historischen Stücke; denn durch diese erreicht die Malerei ihr äußerstes Ziel, indem sie zauberisch die ideale Welt mit der wirklichen zu Einer ästhetischen Natur vereinigt. Es darf wohl kaum erinnert werden, daß in der Kunstsprache der Aesthetik, die keinen Unterschied zwischen wahren und falschen Religionen kennt, auch die Gemälde, in denen Personen aus dem christlichen Himmel menschlich, oder unter Menschen erscheinen, zu den mythologisch-historischen Stücken zu zählen sind. An diese schließen sich die allegorisch-historischen Stücke, wenn es dem Künstler gelungen ist, die Kälte der Allegorie durch Wärme des Styls zu überwinden. Gemälde vom zweiten Range sind, unter übrigens gleichen Verhält-

nissen, die **idealen Landschaften**, die einer mehr als irdischen Welt anzugehören scheinen. Nach ihnen folgen die **rein-historischen** und die zweite Classe von Landschaftsgemälden, die sich nicht über den Styl der bloßen Natürlichkeit erheben. Aber wer kann die Abstufungen von historischen Gemälden, die sich in das Ideale verlieren, bis hinab zu andern, in denen das gemeinste Leben ästhetisch erscheint, theoretisch bezeichnen? Mit den Landschaften verhält es sich eben so. Die zauberische Beleuchtung in einem Viehstücke von Potter nähert sich in ihrer Art dem Idealen mehr, als manche elegante Landschaftscomposition im edleren Styl ohne jene Beleuchtung. Ein Bauernfest von Teniers hat zwar durchaus nichts Ideales; aber es kann reicher an ästhetischer Wahrheit seyn, als eine sehr elegante historische Composition im Styl der Antike. Kleine Frucht- und Blumenstücke, mit ästhetischem Gefühl erfunden und

ausgeführt, sind eine sehr schätzbare Zugabe zur Landschaftsmalerei, und haben zuweilen eine fast ideale Schönheit. Ueberhaupt kann die classificirende Theorie nur wenig zur Bestimmung des ästhetischen Werths eines Gemäldes beitragen. Die unendliche Mannigfaltigkeit des Styls und der verschiedenen Wirkungen der malerischen Composition, der Zeichnung, der Beleuchtung und des Colorits verlangt eine specielle Erläuterung, die technische Kenntnisse voraussetzt, von denen in der Aesthetik nicht die Rede seyn darf. Wer den italienischen Styl von dem niederländischen, und in der italienischen Malerei wieder die verschiedenen Schulen mit wahrem Kunstverstande unterscheiden lernen will, muß sich bei denkenden Malern selbst Raths erhohlen. Der räsonnirende Geschmack des Dilettanten stiftet hier gewöhnlich nur Verwirrung, so bald er mehr, als das Wesen der Kunst im Allgemeinen berührt.

Nach technischen, aber nicht nach ästhetischen Grundsätzen wird die Kunst des Reliefs von der eigentlichen Bildhauerkunst nicht unterschieden. Ihrem ästhetischen Charakter nach, schwebt sie zwischen den zeichnenden Künsten und der Bildhauerkunst. Sie entbehrt der Perspective; aber auch die zeichnenden Künste können ohne Perspective eine bedeutende Höhe der Vortrefflichkeit erreichen. Die Gesetze der Composition sind für den Maler und für den Bildhauer, der an einem Relief arbeitet, fast dieselben. Der halbe Contour der Figuren in einem Relief verstärkt den Effect der Zeichnung, verlangt aber selten, durch den Tastungssinn geprüft zu werden. Flammen, Wellen, und andere nicht palpable Gegenstände, durch deren Darstellung die eigentliche Bildhauerkunst ihre Grenzen überschreitet, sind in einem Relief nicht unnatürlich.

Zwischen der Kunst des Reliefs und der gewöhnlich sogenannten Stein-

schneidekunst oder Glyphik ist der Unterschied theils nur technisch, theils hängt er allein von der Verschiedenheit des Materials ab. Das berühmte mantuanische Gefäß zu Braunschweig könnte seinem ästhetischen Charakter nach, den Effect der Durchsichtigkeit abgerechnet, eben so gut von Marmor oder Metall, als aus einem ungewöhnlich großen Onyx gearbeitet seyn. Der Bildhauer arbeitet nicht gern in die Tiefe; dem Steinschneider gelingt die Camee, wenn anders die Zeichnung Schwierigkeiten hat, schwerer, als das eingegrabene Kunstwerk. Die Freiheit, die sich die griechischen Steinschneider nahmen, Gegenstände zuweilen mehr anzudeuten, als auszuführen, war wohl zuerst nur eine Folge der Eile, mit der solche Arbeiten gefördert wurden. Für den Tastungssinn ist die eingegrabene Arbeit ganz verloren. Aber die Durchsichtigkeit der Edelsteine erhöht zuweilen die Schönheit solcher Arbeiten für das Auge auf

eine Art, die selbst durch die malerische Täuschung nicht erreicht werden kann.

Allen Forderungen der Idee einer plastischen Kunst entspricht nur die eigentliche Bildhauerei. Dafür aber ist die Bildhauerei auf die Darstellung solcher Gegenstände eingeschränkt, die erstens palpabel, und zweitens nicht ohne plastischen Reiz sind. Ein plastisches Feuer ist eine widersinnige Erfindung. Blumen, Bäume, und am Ende ganze Landschaften lassen sich freilich, wenn auch eben nicht sonderlich, aus allerlei Materialien meisseln, schnitzen und kneten. Aber was haben solche Kunstwerke, wenn die mühsame Arbeit gelingt, vom ästhetischen Charakter der Bildhauerei? Sie wirken entweder wie Gemälde, oder sie haben bloß technischen Werth. Die plastische Kunst in ihrer wahren Sphäre bildet nichts, was nicht plastischen Reiz hat, oder wenigstens diesen Reiz erhöht. Die unbeklei-

dete menschliche Gestalt war daher immer der Lieblingsgegenstand des Bildhauers, der im richtigen Gefühle seiner Kunst arbeitete. Selbst die plastische Schönheit des Faltenwurfs der Gewänder genügte dem griechischen Kunstgefühle nicht. Der schönere Contour der menschlichen Gestalt sollte durch die Verhüllung fühlbar hervorspringen, und so entstanden die so genannten nassen Gewänder. Wenn ein moderner Bildhauer sich gern herabläßt, den Marmor und seine Kunst an Statüen in Uniform mit steifen Rockzipfeln und Courierstiefeln zu verschwenden, mag er es gegen den Genius verantworten, den er, dem Zeitalter zu Gefallen, beleidigt. Der Bildhauer, der die Selbstständigkeit seiner Kunst zu schätzen weiß, duldet eben deßwegen nicht, daß ein Maler ihm nachhelfe und seine Statüen colorire. Wozu, fragt er mit Recht, die verstärkte Täuschung? Die Kunst hat ein höheres Gesetz, als, nach Möglichkeit zu täuschen; und die

plastische Schönheit gewinnt nichts durch das Colorit. Wie weit das Auge die Stelle der tastenden Hand vertreten kann, ist schon oben in der allgemeinen Analyse der plastischen Schönheit berührt.

XVI. Die Tonkunst verläugnet ihren ästhetischen Charakter, wenn sie sich begnügt, mit Harmonien zu spielen, anstatt durch harmonische Ausbildung einer ausdrucksvollen Melodie die reinste Intensität, deren irgend eine Kunst fähig ist, zu erreichen.

In dem alten und endlosen Streite der musikalischen Harmonisten und Melodisten hat der Aesthetiker ohne Kenntniß der speciellsten Grundsätze des so genannten Generalbasses keine entscheidende Stimme. Aber so viel folgt schon aus der allgemeinen Idee der Musik, daß, wo die Schönheit der Melodie nur als Verstärkung des ästhetischen Reizes

einer kunstreichen Harmonie zu Hülfe gerufen wird, die Musik gerade auf die Schönheit verzicht thut, durch die sie alle übrigen Künste übertreffen kann. Denn die Musik ist in der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das Subjective in der natürlichen Entwickelung der Empfindungen beschränkt. Die äußere Natur ist für sie nicht da. Dafür kann sie sich der ganzen Seele mit einer Gewalt bemächtigen, daß sie von der stillen Andacht bis zur Raserei der Leidenschaften, vom rauhesten Heroismus bis zur freundlichsten Zärtlichkeit das menschliche Herz in allen Richtungen bewegt. Keine Kunst, außer der Poesie, erreicht die Intensität einer ausdrucksvollen Musik. Was aber diese Wirkung hervorbringt, ist ursprünglich immer die Melodie. Die Italiener werden also auch in dieser Hinsicht, wie fast in jeder andern, wo wahres Schönheitsgefühl entscheidet, Recht behalten. Die französische Musik, die durch geist- und

harmonienreiche Verarbeitung gemeiner Melodien das Ziel der Kunst erreichen wollte, wurde ein harmonisches Getöse. Aber der deutschen Musik thut man sehr Unrecht, wenn man ihren melodischen Charakter über der unbeschreiblich gelehrten, und für den Dilettanten gar nicht genießbaren Harmonie verkennt, in der sich unsre älteren Musiker vorzüglich gefielen. In der musikalischen Malerei der Leidenschaften steht die deutsche Musik der italienischen nach; aber im harmonisch reinen Ausdruck der Stärke und Tiefe des Gefühls möchte wohl die deutsche Musik die erste in der Welt seyn.

XVII. Die mimischen Künste unterscheiden sich wesentlich von allen übrigen Künsten dadurch, daß in ihnen der Künstler sich selbst zum Kunstwerke macht.

Von der rhythmischen Bewegung des Körpers an, aus der die Tanzkunst ent-

steht, bis hinauf zur Vollendung der eigentlichen Schauspielkunst durch Declamation und Gesang, lassen sich eine Menge mimischer Künste denken, die keine besondern Namen haben, und auch keiner bedürfen. Denn Jeder, wer, zu Fuß, oder zu Pferde, auf dem Theater, auf der Kanzel, oder in Gesellschaften repräsentirt, wie es die Franzosen nennen, das heißt, einen gewissen Charakter durch seine Person absichtlich darstellt, treibt eine mimische Kunst. Die gemeine Art, solche Künste zu treiben, ist die affectirte. Selbstverläugnung des Künstlers in seiner äußeren Erscheinung ist die erste Bedingung der Möglichkeit einer schönen mimischen Darstellung. Aber gerade diese Selbstverläugnung ist ein so seltenes Talent, daß der Künstler und das Kunstwerk in der mimischen Erscheinung gewöhnlich nur mit einander streiten. Sobald nun ein mimisches Ganzes durch mehrere Personen vollendet werden soll, fällt das

mangelhafte, bald affectirte, bald frostige Spiel der meisten um so empfindlicher auf, je vollkommener unter ihnen ein Garrick oder Iffland hervorragt. Gelingt das Spiel im Ganzen, so wirkt die Schauspielkunst in ihrer Vollendung unstreitig als ein Inbegriff aller schönen Künste. Aber wir sind an die theatralische Affectation so gewöhnt, daß wir sogar affectirte Erscheinungen mit ästhetischen Ansprüchen, auch wenn sie im gemeinen Leben vorkommen, theatralisch nennen. Die alte Erfindung der theatralischen Masken war gewiß großen Theils auf die gewöhnliche Unvollkommenheit der mimischen Künste berechnet. Die Alten wollten lieber auf den ästhetischen Reiz des Mienenspiels Verzicht thun, als in dem Gesichte, das der Schauspieler nicht ablegen konnte, etwas lesen, das nicht zur Rolle gehörte. Eine recht charakteristische Maske konnte sogar das Mangelhafte der Gesticulation und Declamation bedecken, weil sie den

Eindruck, den die ganze Person machte, ästhetisch determinirte.

XVIII. Unter den unvollkommenen Künsten, die nur durch schöne Verhältnisse interessiren, aber keiner eigentlichen Nachahmung der Natur fähig sind, gebührt der Baukunst der erste Rang, und der französischen Gartenkunst der letzte.

Wenn man nur theoretisch reflectirt, sollte man glauben, die französische Gartenkunst mit ihren großen symmetrischen Anlagen verdiene noch über die Baukunst gestellt zu werden, weil sie das ästhetische Interesse nicht einem andern unterwirft. Denn das Lustwandeln in einem französischen Garten soll nur Mittel seyn, der schönen Prospecte besser zu genießen; und das schönste Gebäude soll doch einen Charakter des Nutzens haben und wenigstens aussehen, als empfehle es sich zur Wohnung, oder zur Volksversamm-

lung, oder zum Gottesdienste, oder zu einem andern Gebrauche. Aber die französische Gartenkunst widerspricht sich selbst, indem sie das ästhetische Bedürfniß unbedingt befriedigen will, und es doch durch den kalten Despotismus, den sie über die freie Natur ausübt, um die Hälfte seiner Ansprüche betriegt. Die Baukunst tritt mit der bescheidenen Miene einer Dienerinn des Nutzens auf, und übertrifft, wenigstens von einer Seite, die Natur, die sie zwar nur indirect nachahmen kann, der sie dafür aber auch keine Gewalt anthut, durch Unerschöpflichkeit in schönen Proportionen. In welchem Sinne die Baukunst die Natur nachahmt, wurde schon oben bei der Analyse der schönen Proportionen angedeutet. Jedem Typus der organischen Bildung in der Natur liegt ein Inbegriff regelmäßiger Proportionen zum Grunde. Aber die naturhistorische Regelmäßigkeit ist oft weit von der ästhetischen entfernt. Die Baukunst, deren

ganze ästhetische Kraft von der Vereinigung der Proportionen ausgeht, ergreift, ohne einen Naturgegenstand darzustellen, den Typus der organischen Natürlichkeit im Allgemeinen, und bildet ihn in reinen Verhältnissen nach dem Maßstabe des ästhetischen Gefühls bis zum Wunderbaren aus. Da sie des eigentlichen Ausdrucks nicht fähig ist, so merkt sie desto sorgfältiger auf die Andeutung, die in den Proportionen liegt. So entsteht der architektonische Charakter der Gebäude im Ganzen, und einzelnen Theile derselben, z. B. der Säulenordnungen. Der architektonische Charakter eines ganzen Gebäudes vereinigt sich mit der ästhetischen Darstellung der Bestimmung dieses Gebäudes. Je ästhetischer diese Bestimmung schon an sich ist, desto mehr ist die Baukunst in ihrer wahren Sphäre.

Der Triumph der schönen Baukunst sind die Tempel. Denn wo sich religiö-

ses Interesse mit ästhetischem vereinigt, da verschwindet alle Rücksicht auf eigentlichen Nutzen. Die überirdische Bestimmung des Tempels geht in die Andeutung der architektonischen Verhältnisse über. Ein griechischer Tempel kündigt die Heiterkeit der griechischen Mytheureligion an. Eine gothische Kirche gleicht dem imposanten, finstern, und in seiner colossalen Einheit durch kleinliche Subtilitäten verschränkten Lehrgebäude der Hierarchie des Mittelalters. Der Charakter der modernen Hierarchie, die in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts sich zu entwickeln anfing, und seit dieser Zeit wie die griechische Mythenreligion, das ästhetische Interesse in das religiöse hinüberzog, um ihre finstere Majestät durch den Zauber der schönen Künste zu erheitern, erscheint auf das Herrlichste im architektonischen Charakter der Peterskirche zu Rom. Palläste sind der architektonischen Schönheit um so würdiger, je mehr wirklich Majestäti-

sches in ihrer Bestimmung liegt. Ein Lustschloß kann schon in den Charakter eines eleganten Privathauses übergehen. Privathäuser, mögen auch ihre Bewohner über Millionen Schätze gebieten, erscheinen prunkend und eitel, wenn in ihrem architektonischen Charakter eine Anmaßung liegt, die sich mit der elegantesten Simplicität nicht begnügen will.

XIX. Unter den verschönernden Künsten ist die Landschaftsgartenkunst eine der merkwürdigsten, weil sie das Eigenthümliche der Landschaftsmalerei mit den lebendigen Reizen der Natur auf das Mannigfaltigste vereinigen kann.

Alle verschönernden Künste kommen entweder der Natur zu Hülfe, oder sie veredeln ästhetisch die Formen der Geselligkeit, oder sie geben den Producten der Industrie einen ästhetischen Reiz. Aber keine verschönernde Kunst hat für sich

einen eigenthümlichen Charakter. Jede folgt den Gesetzen bald der einen, bald der andern schönen Kunst, so gut es sich einrichten läßt. Gewöhnlich ist es ein Interesse des Nutzens, oder des eleganten Luxus, was dann die Grenzen der Verschönerung bestimmt. In andern Fällen ist es ein moralisches Interesse. Sonderbar wetteifern in diesen Künsten die Engländer und die Franzosen. Die englische Nation hat im Ganzen weniger ästhetischen, als ökonomischen Sinn; aber sie hat ein eigenes Talent, das Schöne in das Interesse der Bequemlichkeit und des Nutzens hinüber zu ziehen. In Frankreich, wo vorzüglich die Eitelkeit Gesetze giebt, benutzt man das Schöne am liebsten als Schmuck, um interessanter zu glänzen, und persönlich zu gefallen. Die ästhetische Cultur der Formen des geselligen Lebens wurde also in Paris so hoch gesteigert, daß die raffinirende Eitelkeit endlich nur in einer eleganten Ausstellung des Egoismus

völlige Befriedigung fand; und was den Franzosen im Ganzen gefallen sollte, mußte immer ein wenig wie bei Hofe erscheinen. Von Londen aus hat sich über ganz Europa die Eleganz der Bequemlichkeit verbreitet, und die englischen Industrieproducte übertreffen alle ähnlichen durch elegante Zweckmäßigkeit und Simplicität. Seinem kräftigen Naturgefühle getreu, nahm der Engländer die chinesische Landschaftsgartenkunst auf, und bildete sie zu dem aus, was jetzt englische Gartenkunst heißt. Aber auch diese Gartenkunst hat keinen eigenen ästhetischen Charakter. Sie ist gebunden an das Locale, sucht aus diesem zu machen, was ohne Spielerei und Affectation möglich ist, und weiß selbst die ökonomischen Vortheile mit der ästhetischen Anmuth eines Landsitzes zu verknüpfen. Eine englische Gartenanlage darf nicht bloß ästhetisch geschätzt werden. Die Theorie der englischen Gartenkunst ist das Resultat einer Menge

botanischer, ökonomischer und ästheti=scher Kenntnisse in einer zweckmäßigen Einheit. Die allgemeine Theorie der schönen Künste findet dabei allerdings eine sehr interessante Anwendung; aber der Aesthetiker kann im Allgemeinen we=nig Lehrreiches darüber sagen.

XX. Weder zu den schönen Künsten im eigentlichen Sinne, noch zu den ver=schönernden, gehört die Beredsam=keit, die Stiefschwester der Poesie.

Von der Beredsamkeit mag hier zum Beschlusse der allgemeinen Analyse des Wesens und der wesentlichen Verschie=denheiten der schönen Künste mit weni=gen Worten die Rede seyn. Denn nur die Poesie, die man jetzt mit der Bered=samkeit unter dem Titel schöne Re=dekünste zusammenstellen will, ist schöne Redekunst im eigentlichen Sinne. Ihr eigenthümlicher, weltumfassender und das Ganze des menschlichen Da=

seyns durchdringender Charakter soll in der zweiten Abtheilung dieser Aesthetik analysirt werden. Die philologische Verwandtschaft der Poesie und der Beredsamkeit reicht aber nicht hin, nach rein ästhetischen Begriffen auch die Beredsamkeit für eine schöne Kunst zu erklären. Denn jede schöne Kunst trägt, wie man es nennt, ihren Zweck in sich selbst. Was sie hervorbringt, ist ein Werk, dessen ganzer Werth ästhetisch geschätzt werden soll. Die Beredsamkeit ist allerdings auch eine Kunst, aber nicht in dem Sinne, auf den die Theorie der schönen Künste sich gründet. Wer in schöner Prose als Künstler spricht oder schreibt, hat es zu verantworten, daß von redlichen Männern, z. B. von Kant, die Beredsamkeit eine Betrügerin gescholten wird, die in Sachen, wo die Vernunft allein entscheiden soll, dem ästhetischen Gefühle das letzte Wort zuspielt. Wer in wahrer Prose spricht oder schreibt, der vir bonus dicendi peritus

des Cicero, will durchaus nicht als Künstler auf das ästhetische Gefühl wirken. Um die Sache, die er darstellen will, nicht um den ästhetischen Werth der Darstellung, ist es ihm wesentlich zu thun. Sein Styl, wie einschmeichelnd er auch übrigens seyn mag, ist im Grunde immer ein Styl der Sache. Wie er den bestimmten theoretischen, oder praktischen Zweck auf die natürlichste und edelste Art erreiche, das allein ist seine rhetorische Sorge. Wo das theoretische oder praktische Bedürfniß ein Opfer verlangt, da opfert er willig auch das Aesthetische auf. Er will also die Wahrheit durchaus nicht verschönern. Eben so wenig aber will er das Recht, auf das Gefühl zu wirken, dem Dichter überlassen. Man verkennt das wahre Verhältniß der Poesie zur Beredsamkeit von Grund aus, wenn man die Poesie bloß als Sprache des Gefühls, und die Prose als Sprache des Verstandes ansieht. Es giebt

einen kräftigen, innigen, erschütternden und doch rein prosaischen Styl des Herzens. Wer diesen nicht kennt, hat vermuthlich, wenn er sein Gefühl mündlich oder schriftlich ausdrückte, nur dichterisch die moralischen Verhältnisse des Lebens angeschauet, nur dichterisch Freude und Schmerz empfunden.

Wahre Beredsamkeit ist so selten, als wahre Poesie. Ihr hoher Werth verkennt die sorgfältigste Analyse. Denn der ist der beredte Mann, wie er seyn soll, wer, durchdrungen und ganz erfüllt von der Sache, für die er spricht, sein ganzes Interesse für diese Sache durch den bestimmtesten, richtigsten, reinsten, treffendsten und natürlichsten Ausdruck mittheilt; wer folglich alles Unnatürliche, Ungehörige, Steife, Langweilige, und überhaupt alles Geschmacklose und Gemeine vermeidet, weil es das Interesse für die Sache schwächt; wer dann von selbst die Worte

und Wendungen findet, durch die er den aufmerkenden Geist an den Gegenstand fesselt, der ihn theoretisch oder praktisch beschäftigen soll. Unvermeidlich begegnet also die Beredsamkeit der Poesie; denn beider Organ ist dasselbe. Alles, was in der Poesie geschmacklos ist, ist es auch in der Beredsamkeit. Die Rhetorik ist zum Theil eine negative Poetik, darum aber doch noch kein Theil der Aesthetik. Sie ist eine Wissenschaft für sich. Die Rhetorik muß lehren, wie weit sich die schöne Prose der Poesie nähern darf, ohne selbst zur Poesie zu werden. Sie muß das ästhetische Bedürfniß überhaupt nur in Beziehung auf theoretische und praktische Verhältnisse analysiren, von denen die Aesthetik nichts weiß. Aber die Poetik ist der lehrreichste Theil der Aesthetik; denn die Poesie steht in der engsten Verbindung mit allen schönen Künsten; sie übt, ob sie gleich nur durch Zeichen wirkt, die merkwürdigste Gewalt über den mensch-

lichen Geist aus; und sie hat unter allen schönen Künsten das größte Gebiet. Die Poesie kann mit Schiller's goldenen Worten von sich selbst sagen:

„Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden;
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
Doch Schöners find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele."

Zweite Abtheilung.

Poetik.

I.

Allgemeine Charakteristik der Poesie.

1. Die Poesie ist die Kunst des inneren Sinnes; Dichtkunst, oder schöne Gedankenkunst in vorzüglicher Bedeutung.

Man wird bald nicht umhin können, wenn man die Poesie als besondere Kunst bezeichnen will, sie in unsrer Sprache

nur noch Dichtkunst zu nennen, seitdem man angefangen hat, in alle ästhetischen Verhältnisse das Wort Poetisch zu übertragen, und unter Poesie die ästhetische Richtung der Geistesthätigkeit überhaupt zu verstehen. Aber man hat nicht Unrecht, auch durch uneigentliche Anwendung des alten Worts das Verhältniß anzudeuten, in welchem die Poesie zu allen Künsten steht. So wie alle äußeren Sinne in einem innern, so vereinigen sich alle Künste, die das ästhetische Bedürfniß befriedigen wollen, in der Ur-Kunst, der Poesie. Sie darf Ur-Kunst genannt werden, weil jedes schöne Kunstwerk ursprünglich ein Gedicht, ein schönes Werk der Phantasie, seyn muß, ehe es in die Aussenwelt hervortritt. Wie die That dem Gedanken, so folgen alle schönen Künste der Poesie. Aber das Werk der Poesie bleibt Gedanke, sofern es ästhetisch existirt. Die Sprache ist zwar ihr Organ, und an der Natur der Sprache hängt die Mög-

lichkeit der inneren Ausbildung, Mittheilung und Erhaltung des Gedichts; aber die sprachlose Poesie, die das rechte Wort noch sucht, ist die ursprüngliche; und wenn auch ein vollendetes Gedicht wie gediegen in bestimmten Worten erscheint, ist doch das Wort immer nur conventionelles Zeichen des poetischen Begriffs. Das Gedicht, als Gedicht, hat kein Daseyn, außer im Gedanken.

Durch Poesie mußte also das ästhetische Bedürfniß zuerst sich äußern, als es ein Kunstbedürfniß wurde. Denn um zu dichten, bedarf der thätige Geist keines Materials und keiner Talente, die an äußeren Mechanismus gebunden sind. Wenn er nur Zeichen hat, seinen poetischen Gedanken daran zu knüpfen, kann er schon dichten. Die wundergleiche Einrichtung der Natur in der Entwickelung und Befestigung menschlicher Gedanken durch articulirte Töne machte von jeher auch die Poesie zu einer reden-

den Kunst. Aber articulirte Laute sind der Poesie durchaus nicht wesentlich. Auch der Taubstumme, für den der Buchstabe immer nur ein optisches Zeichen bleibt, kann, wenn er lesen gelernt hat, dichten, und wohl gar ein Dichter, d. h. ein Meister in der Dichtkunst werden. Der musikalische Reiz, durch den sich die Poesie als redende Kunst zum Gesange neigt, und in Gesang übergeht, ist keine nothwendige Bedingung der Möglichkeit eines Gedichts. Unter allen Vorzügen eines gelungenen Gedichts sollte also auch der eigentliche Wohllaut, der als Klang nur mit dem Ohre vernommen wird, immer zuletzt in Betracht kommen. Der höhere Wohllaut oder Rhythmus, der von dem Zeitmaß in der Sylbenlänge abhängt, und durch den inneren Sinn empfunden wird, also auch von Taubstummen empfunden und nachgebildet werden kann, ist schon genauer mit dem Wesen der Poesie verbunden. Aber das Wesen der Poesie

selbst ist die innere Dichtung oder unmittelbare und nur im schönen Bewußtseyn wirkliche Verbindung ästhetischer Vorstellungen.

Diese Dichtung, die ganz etwas anders als gemeine Erdichtung oder Fiction ist, berührt bald mehr, bald weniger, die Grenze der Schwärmerei. Poesie und Schwärmerei können unaufhörlich in einander übergehen; und die schwärmerische Poesie ist oft die schönste. Aber wenn auch die neueste Schwärmerei unter uns alle Sophismen aufbieten sollte, um zu beweisen, daß nur die schwärmerische Poesie die wahre, und diese am Ende die Wahrheit selbst sey, so wird doch der ewige Unterschied zwischen dem Dichten und dem Schwärmen, den der gesunde Verstand nur in seiner kindlichen Einfalt verkannte, nicht aufgehoben werden. Wo der menschliche Geist die freien Erzeugnisse der Phantasie mit Erkenntnissen verwechselt, deren

Merkmal Naturnothwendigkeit und Vernunftnothwendigkeit ist, da fängt die Schwärmerei an. Aber die Schwärmerei kann auch so durchaus unpoetisch werden, daß sie alles ästhetische Gefühl sogar vernichtet. Die schöne Dichtung, die keine Schwärmerei ist, täuscht den Dichter so wenig, als den Maler, der bei Sinnen ist, die Figuren in seinem Gemälde für lebendige Wesen hält. Wo der Geist nur dichtet, aber nicht schwärmt, da ist die reine Besonnenheit ungetrübt, in der sich das Wirkliche von dem Eingebildeten scheidet. Wie aber den Schwärmern beizukommen ist, die ihren Kopf darauf gesetzt haben, das Eingebildete für das Wirkliche selbst in einem höheren Sinne zu halten, kann die Poetik nicht lehren.

Von der Schwärmerei so verschieden, als von der eigentlichen Dichtkunst, ist die Poesie des Lebens, wie man jede ästhetische Veredelung des gemeinen

Lebensgenusses nennen kann, wenn sie den Gesetzen der poetischen Anschauung und Darstellung folgt.

II. Die Gesetze der poetischen Anschauung und Darstellung sind nichts anders, als die allgemeinen Gesetze des Schönen in ihrer besonderen Anwendung auf die Formen der Dichtkunst.

Genau genommen, ist es schon Tautologie, wenn man von poetischer Schönheit spricht; denn das Poetische ist das Schöne selbst in den Formen der Dichtkunst. Nennt man nun gar Alles poetisch, was nur ästhetisch ist, das heißt, was ästhetisch interessirt, ohne das ästhetische Bedürfniß nach den unveränderlichen Gesetzen des guten Geschmacks zu befriedigen, so hebt die Idee einer vernünftigen Poetik sich selbst auf, und das abenteuerlichste und widersinnigste Gaukelwerk der Phantasie kann sich für ein gelungenes Gedicht ausge-

ben, sobald es nur schwärmerisch und nicht ohne ästhetisches Interesse ist. Nur nach Voraussetzung der allgemeinen Theorie des Schönen läßt sich das Schöne in der Poesie beurtheilen. Die Poetik appellirt also überall an die allgemeine Aesthetik, und so lange diese noch ihre wissenschaftliche Vollendung erwartet, ist Alles, was bis dahin Poetik heißt, bloßes Fragment.

Wer keinen gebildeten Sinn für das Schöne überhaupt hat, wie kann der das Wesen der poetischen Schönheit empfinden? Er erwartet von der Poesie, was sie gerade für ihn Interessantes hat. Da sucht dann der Eine nur schwärmerische, der Andere verständige, Jener unregelmäßige, dieser regelmäßige Poesie. Bald soll es die Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks, bald die poetische Form seyn, was den Werth eines Gedichts bestimmt. Dem Einen ist keine poetische Darstellung klar genug,

während der Andere in mystischer Betrachtung hinbrüten will, um etwas poetisch zu finden. Wer sich auf Witz versteht, aber nicht auf Gefühl, schätzt die poetische Composition nach den glücklichen Einfällen. Der Sentimentalist will von jedem Gedichte, das ihn befriedigen soll, gerührt seyn. Und der Phantast findet Alles prosaisch, was nicht seltsam, wunderlich und mit einem Worte phantastisch ist.

Die poetische Schönheit wird oft verwechselt mit der rhetorischen. Aber jene verhält sich zu dieser nicht nur wie das Selbstständige zu dem Subalternen, sondern noch dazu wie das Vollkommene zu dem Nothdürftigen. Rhetorische Schönheit darf und kann keine vollkommene Schönheit seyn; denn in aller wahren Beredsamkeit ist, wie schon oben bemerkt wurde, das ästhetische Interesse durchaus dem theoretischen und praktischen untergeordnet, also die Schönheit

immer nur Nebensache. Alle rhetorische Schönheit läßt sich zurückführen auf Klarheit, Bestimmtheit, Leichtigkeit, Schicklichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks. Zu diesen wesentlichen Eigenschaften der schönen Prose gesellt sich noch als freiwillige Zugabe der Numerus oder rhetorische Wohllaut. Aber was die rhetorische Schönheit vollendet, ist nur negative Bedingung der poetischen. Wer die Verwechselung der rhetorischen Schönheit mit der poetischen zur Gnüge kennen lernen will, der studire die neuere französische Poesie. Da ist Alles so klar, so bestimmt, so leicht, so schicklich, so lebendig und so numerös, daß der negative Geschmack nichts Vortrefflicheres dieser Art wünschen kann. Da scheint für positive Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses überflüssig gesorgt zu seyn, wenn sich interessante Gedanken zu verständigen Empfindungen und angenehmen Bildern gesellen. Aber was den Geist aus der gemeinen Welt, die in

ihrer Art auch eine elegante Welt seyn kann, zur wahrhaft poetischen Anschauung hinreißt, muß man, in der Regel, bei keinem neueren französischen Poeten suchen. Der allgemeine Charakter der wahrhaft poetischen Anschauung läßt sich am deutlichsten durch den Gegensatz der Naturpoesie und der Idealpoesie erläutern. Davon nachher.

Das Eigenthümlichste der poetischen Schönheit ist ihre intellectuelle Universalität. Das Reich der Poesie umfaßt alles Denkbare. Von der äußersten Höhe der Meditation steigt die Poesie herab zu den einfachsten Naturlauten des Herzens. Jede Betrachtung, sogar die rein logische und rein mathematische in ihrer mehr als logischen und mehr als mathematischen Tendenz kann eine poetische Form annehmen. Der Metaphysiker wird ein Dichter, wenn er, wie Plato, ein Reich der Ideen ästhetisch erschafft. Der Naturforscher

wird ein Dichter, wenn er sein eignes Lebensgefühl in die Natur überträgt, die Elemente, die sich verbinden, einander lieben und küssen läßt, und Sonnen und Planeten, organische Gestalten und Crystalle, zwar nach physikalischen Gesetzen, aber doch so, als ob ein poetischer Geist in ihnen lebte, sich bewegen und bilden läßt. Eben deßwegen ist die Poesie so oft als schöne Wissenschaft bald mit den Wissenschaften überhaupt widersinnig verkettet worden, bald für bloße Einkleidung der theoretischen und praktischen Wahrheit angesehen. Das Einbildungssystem entspann sich vorzüglich in den mittleren Jahrhunderten. Es hat bis auf die neuesten Zeiten in der Poetik gewaltet, besonders wenn die Poetiker zeigen wollten, wie nützlich die Poesie sey, da sie nützliche Wahrheiten auf eine so angenehme Art vortragen könne.

Wie jedes schöne Kunstwerk, so soll jedes Gedicht, das ganz seinen Namen

verdient, keinen andern unmittelbaren Zweck haben, als, Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach den Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn. Das Gedicht, das am wenigsten lehrt, ist dann zugleich oft dasjenige, aus dem man das Meiste lernt. Wo das theoretische, oder das praktische, oder selbst das religiöse Interesse hervorsticht, da tritt die poetische Schönheit zurück. Da verfehlt auch die Poesie das Verdienst, das sie sich um die Entwickelung der wahren Humanität erwerben kann, um so weiter, je ängstlicher sie es beabsichtigt. In der Geschichte der Poesie einer Nation verdienen immer diejenigen Dichter besonders ausgezeichnet zu werden, die, wie Göthe unter den Deutschen, zur Behauptung der Reinheit des ästhetischen Interesse vorzüglich mitwirkten.

III. Könnte die Poesie auch die Sprache, ohne die sie nichts vermag,

ganz dem ästhetischen Bedürfnisse unterwerfen, so wäre ihre Gewalt fast unendlich.

Der Dichter soll die Sprache beherrschen, nicht sie ihn. Aber er kann sie nicht eher beherrschen, als, bis sie schon reich an Worten, und in einer ziemlich bestimmten grammatikalischen Form, sich ihm zum Gehorsam darbietet. Dann aber ist ihr Geist vielleicht nicht der seinige, vielleicht überhaupt nicht poetisch, und ihre wesentlichen Fehler sind vielleicht unabänderlich. Wollte der Dichter sie völlig umschaffen, so müßte er sie erst zerstören. Niemand verstände ihn; und am Ende er sich selbst nicht. Es ist also ein glückliches, aber auch zufälliges Loos des Dichters, der einer Sprache mächtig werden kann, wenn die Sprache schon für ihn dichtet, wie man es neulich genannt hat. Aber je cultivirter eine Sprache ist, desto weniger läßt sich ihren verjährten Mängeln durch eine

poetische Reform abhelfen. Die Griechen, deren Sprache von selbst schon allen Bedürfnissen der Poesie entgegen kam, waren überdiß noch besonders glücklich in der graduellen Ausbildung einer eigenen Dichtersprache, die im Zeitalter der streitenden Dialekte entstanden war, und sich, ohne alle Anmaßung eines Reformators oder einer neuen Schule durch den poetischen Sinn der Nation zu der Höhe hinauf cultivirte, auf welcher Sophokles sie fand. Wenn der Grieche diese Sprache nur hörte, wurde er sogleich in eine poetische Welt versetzt. Je bestimmter alle prosaische Litteratur dem attischen Dialekt folgte, der nachher das allgemeine Gesellschafts-Griechisch für die elegante Welt im halben Europa und im westlichen Asien wurde, desto glänzender hob sich, vorzüglich in Athen selbst, die Dichtersprache durch ihre Unabhängigkeit vom Atticismus. So gut ist es keiner neueren europäischen Nation geworden. Schon

das Beispiel der lateinischen Poesie wirkte nachtheilig auf die moderne; denn die Römer, ein unpoetisches Volk, bildeten, als sie die griechische Poesie nachahmten, ihre Diction nach der Rednersprache, die bei ihnen früher cultivirt war und den Geschmack des verfeinerten Theils der Nation schon gefesselt hatte. Nur durch die malerische Präcision, die der lateinischen Sprache auch in Prose eigen ist, konnten sich Virgil und Horaz den griechischen Dichtern philologisch nähern. Ovid benutzte diesen Charakter seiner Sprache mit einer Leichtigkeit, hinter welcher die römische Gravität und mit ihr das Oratorische verschwand, das durch die Poesie Virgil's und Horaz'ens überall durchscheint. Aber mit der goldenen Dichtersprache der Griechen, die sich besonders in zwei poetische Dialekte, den epischen und den dramatischen, getheilt hatte, konnte sich die Diction keines lateinischen Dichters messen.

Unter den romanischen, d. h. aus verdorbenem Latein entstandenen neueren Sprachen zeichnet sich keine so auffallend durch den gänzlichen Mangel einer poetischen Tendenz aus, als die französische. Die Franzosen haben eigentlich gar keine Dichtersprache. Die wenigen grammatikalischen Licenzen, die in französischen Versen erlaubt sind, können kaum unter die Kleinigkeiten in der Poesie gerechnet werden. Ueberdieß verlangt der Charakter der französischen Nation überall elegante Prose, so daß französische Dichter nicht einmal ahnden, wo es ihrer Sprache fehlt. Die Deutschen hätten eine Dichtersprache bekommen können, wenn sich im sechzehnten Jahrhundert, da es noch Zeit war, die Poesie von der Prose in unsrer Litteratur gehörig geschieden hätte. Aber jetzt, nachdem die größten unsrer Dichter längst das Deutsch des achtzehnten Jahrhunderts zu dem Ihrigen gemacht und den Sinn der Nation für sich gewonnen haben, in Versen

zur Sprache des sechzehnten Jahrhunderts, oder gar noch weiter, zurückgehen, und aus Altem und Neuem ein neues Kanderwelsch bilden, das da poetisch seyn soll, heißt ungefähr soviel, als, mit Hans Sachsens Schnabelschuhen und dem dazu gehörigen Costum den verschwundenen Charakter jener Zeit, da solche Schuh und solches Costum noch zum Ganzen der öffentlichen Denkart und Sitte gehörte, ohne dieses Ganze zurückkünsteln wollen. Das burleske Mißverhältniß zwischen dem Zeitalter und einer solchen Sprache läßt sich nicht aufheben, wäre auch der neue Hans Sachs vom Kopfe bis zu den Füßen in poetische Schwärmerei getaucht. Wir müssen uns, wie die übrigen neueren Nationen, durch poetische Ansichten entschädigen, aber nie erwarten, daß ein Individuum oder eine Schule uns mit einer neuen poetisch seyn sollenden Sprache beschenken werde, die mehr, als ein Machwerk von Idiotismen, und höch-

stens eine neue Schulsprache seyn könnte. Die wahre Sprache der Poesie soll eine höhere Natursprache, also freilich von der eleganten Conversationssprache durchaus verschieden, aber auch von selbst und mit der Cultur der Nation entstanden, nicht durch manierirende Grübelei erkünstelt seyn. Nur ein eben so feiner, als glücklicher Reformatortact kann hier ohne Affectation nachhelfen. So half er durch Klopstock, Voß und Schiller der deutschen Sprache nach.

IV. Der Mangel einer eigenen Dichtersprache wird zum Theil ersetzt durch die sogenannten poetischen Figuren.

Was man poetische Figur, oder in beschränkteren Verhältnissen auch wohl rhetorische Figur nennt, ist geist= und sinnreiche Entfernung vom gemeinen Ausdrucke durch Wendungen und Bilder, die das ästhetische Interesse erhöhen.

Wo aber das ästhetische Interesse durch Wendungen und Bilder erst hervorgebracht werden soll, da entsteht der philologische Schimmer (Faux brillant), der den gemeinen Sinn reitzt, im Grunde aber weniger werth ist, als die gemeinste Hausmannsprose. Eine specielle Analyse der mancherlei, größten Theils namenlosen Wendungen, die man als die erste Classe der poetischen Figuren ansehen kann, ist fast nur von rhetorischem Nutzen. Denn wo sie sich in der Poesie nicht von selbst machen, und wo ihre Wirkung, um richtig empfunden zu werden, einer Erklärung bedarf, da herrscht Künstelei, nicht Kunst. Dieß fühlten vermuthlich die Griechen, als sie die gesammte Theorie dieser Figuren, z. B. der Wiederhohlung, Frage, Correction u. s. w. in die Rhetorik verwiesen. Aber zwischen den Wendungen, wie man diese Classe von Figuren nennt, und den poetischen Bildern oder Tropen liegt die

geistreiche und treffende Verglei-
chung, aus welcher dann bald eine Parallele wird, bald ein Gleichniß, und endlich eine Metapher oder ein poetisches Bild im vorzüglichen Sinne. Aus der consequenten Fortsetzung der Metapher wird eine Allegorie. Durch das Medium der Allegorie gehen die poetischen Figuren in die allgemein ästhetischen über.

Das längst Bekannte über die poetische Bildersprache soll hier nicht wiederhohlt werden. Ueber die Metonymie, Synekdoche und ähnliche Bilder geben ältere und neuere Stylisten hinreichende Auskunft. Aber die Metapher, das Schooßkind der redenden Phantasie, sucht noch immer im Gedränge zwischen Enthusiasten und kalten Geschmackskritikern umsonst ihre rechte Stelle. Kein europäisches Volk, selbst die Spanier nicht ausgenommen, hat eine solche Tendenz zur Schwelgerei in mehr als orientalischen Metaphern, wie

die sonst so bedächtigen Deutschen. So wie die Phlegmatiker, wenn sie in Zorn gerathen, so kennt der Deutsche, wenn sein poetischer Enthusiasmus in Metaphern auflodert, gewöhnlich kein Maß und kein Ziel. Der unerschöpflichste und witzigste unsrer neueren Metaphoristen, Jean Paul Richter, hat in seiner Vorschule das Vortrefflichste über die verschiedenen Arten von Metaphern, aber nicht über den Werth und die Grenzen der Metaphernsprache gesagt. Die poetische Metapher (denn es giebt auch eine prosaische, deren Analyse nicht hierher gehört) entspringt im Innersten des Geistes aus dringendem Bedürfnisse eines adäquaten Ausdrucks für Gedanken, deren poetischer Gehalt die Sprache überwiegt. Es war ein wunderlicher Einfall einiger Theoretiker, den Ursprung der Metaphern aus dem Bedürfnisse der Versinnlichung erklären zu wollen. Die ächte Metapher kann eben so gut das Sinnliche vergeistigen als das

Geistige versinnlichen. Die vergeistigende Metapher ist, der Regel nach, weit poetischer, als die versinnlichende; denn jene beseelt das Todte; die versinnlichende Metapher aber kann doch den kalten Begriff, der sie bildlich darstellt, nicht nach Wunsche in eine klare Anschauung verwandeln. Wenn der Psalmendichter sagt: „Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn," glänzen alle Sterne wie vorher, aber in einem poetischen Lichte. Wenn wir aber von einem Philosophen sagen: „Sein Verstand brach eine neue Bahn," geht aus der unpoetischen Metapher anstatt der klaren Anschauung, die wir suchen, nur eine schwankende Tendenz zur Anschaulichkeit hervor. Denn wie soll man sich einen Verstand als Bahn brechend anschaulich vorstellen? Schiller läßt in seinem Hymnus an die Freude: „ihre Zauber wieder binden, was der Mode Schwerdt getheilt." Das Bild ist vortrefflich, aber doch weit weniger poetisch,

als wenn er in demselben Hymnus von der Freude sagt, daß sie „Blumen aus den Keimen lockt, Sonnen aus dem Firmamente.“ Die Blumen scheinen nur noch natürlicher zu blühen, die Sonnen noch natürlicher zu leuchten, wenn wir denken, daß sie sich freuen. Aber die Bande, mit denen der Zauber bindet, wie können die erscheinen? Und der Mode als einer Person ein Schwerdt in die Hand geben, welche Zumuthung für die Phantasie? Und so wirken die meisten versinnlichenden Metaphern nur wie aufblitzende Funken, die im Leuchten wieder erlöschen. Die vergeistigende Metapher aber giebt ein beharrliches, in ruhiger Schönheit wachsendes Bild. Daraus erklärt sich denn auch, warum die Griechen die versinnlichende Metapher im Ganzen nicht liebten. Die Stelle der vergeistigenden Metapher vertrat ihnen größten Theils ihre Mythologie. Wie die vergeistigende Metapher bezaubert, wissen jetzt in Deutschland vorzüglich die

jungen Idealisten; denn die Philosophie ihres Meisters ist ja im Ganzen nur eine durchgeführte Metapher.

Aber der poetische Charakter der Metapher überhaupt wird durch den Gegensatz der vergeistigenden und der versinnlichenden bei weitem nicht erschöpft. Eine Menge Metaphern, poetische und unpoetische, vergeistigen ihren Gegenstand nicht, und versinnlichen ihn nicht. Sie übertragen nur das Aehnliche zum Aehnlichen in eine andre Sphäre. Wer die Sonne zuerst die goldene, und den Mond den silbernen nannte, wollte sich gewiß die sinnliche Erscheinung der Sonne und des Mondes nicht noch mehr versinnlichen; er drückte nur ein Reflexionsgefühl aus, durch das ihm die Sonne und der Mond in demselben Verhältnisse interessanter wurden, als sie nun zum Theil etwas Anders, und doch noch Dasselbe zu seyn scheinen. Darinn liegt überhaupt der allgemeine Reiz der Me-

taphor, daß sie, als die kühnste aller Figuren der Rede, das ganze Reich menschlicher Begriffe durchstreifen, und jedem Begriffe nach dem Princip der Aehnlichkeit einen andern substituiren kann. Nun ist aber am Ende jeder Begriff nur ein intellectueller Nothbehelf, in welchen der denkende Geist immer nur Einiges von dem Wahrgenommenen niederlegt. Durch die Metapher wird diese logische Selbstbeschränkung des Verstandes aufgehoben, und eine unendliche Aussicht in den Zusammenhang der Dinge eröffnet. Das ursprüngliche Streben des Geistes nach neuen Begriffen hängt mit der Entstehung der Metaphern auf das genaueste zusammen. Deßwegen arbeitet der Witz durch die Metapher so oft dem kalten Verstande vor; und eben deßwegen ist fast jede Metapher vortrefflich, die aus einer innigen Anschauung entspringt. Ob man übrigens die Metapher ein Product der Phantasie, oder ein Product des Witzes

nennen will, ist gleichgültig, da der Witz überhaupt nichts anders ist, als der durch Einbildungskraft zu überraschenden Combinationen determinirte Verstand. Aber der kalte Witz, der gewöhnlich allein Witz heißt, hat denn freilich seine Metaphern für sich. Es giebt also Metaphern des Herzens; Metaphern der Sinnlichkeit; wissenschaftliche Metaphern, u. s. w. Von der besondern Richtung des Geistes in der Entstehung der Metapher hängt ihr Charakter ab. Poetische Metaphern setzen also eine poetische Geistesrichtung voraus. Der schlimmste Fehler aber, den eine übrigens gute, d. i. treffende Metapher haben kann, ist der Schein des Affectirten. Wirklich affectirt ist jede Metapher, die eine Bemühung, durch den Ausdruck zu interessiren, verräth. Aber am Scheine der Affectation krankt die Metaphernsprache auch da, wo sie die anspruchlose Sprache des Herkommens ganz verschlingt, und, wie ein

unaufhörlich steigender Springbrunnen, in sich selbst zurücksprudelt. Da mag sie einem ungewöhnlichen Geiste für sein individuelles Bedürfniß noch so natürlich seyn; der allgemeine Menschensinn sträubt sich gegen eine solche Aeußerung der Individualität, weil es immer als Ueberspannung und folglich als Widernatürlichkeit erscheint, wenn ein Mensch, der doch wie andre Menschen sprechen gelernt hat, kein Ding beim rechten Namen nennt. Auch ist noch sehr die Frage, ob ein bewundernswürdiges Uebermaß in wirklich schönen Metaphern, oder die Kunst, in dem einfachsten Ausdrucke einen wahrhaft poetischen Sinn niederzulegen, auf eine reinere Energie des Genies hindeutet.

V. So verschieden der ästhetische Charakter der Sprachen, eben so verschieden ist in jeder Sprache der ästhetische Werth gewisser Sylbenmaße und Reimformen.

Rhythmus oder schöner Sylbentact gehört zur Vollkommenheit einer Kunst, deren ganze Kraft an Worten hängt, so wesentlich, als eine schöne Proportion zur ästhetischen Vollkommenheit des organischen Körpers. Aus dem natürlichen Streben nach poetischer Abründung der Rede entsteht von selbst der regelmäßige Rhythmus oder Vers. Ein Gedicht in Versen kündigt sich schon durch seine metrische Form als ein Kunstwerk an, das keine Nachbildung des gemeinen Lebens seyn will; und wenn es sich dennoch, z. B. als Lied, an die Sprache des gemeinen Lebens anschließt, bedarf es fast nothwendig des Verses, um seine Bestimmung zu behaupten. Es lag ganz in der Natur des griechischen Geistes, die Sylbenmaße mit der zartesten Vorliebe für regelmäßige Schönheit auszubilden. Dadurch trennte sich auffallend die Poesie von der Prose; und der Grieche, der sonst dem Auffallenden gar nicht gewogen war, bewies eben dadurch

sein wahres Gefühl für Poesie, daß er der schönen Prose eine durchaus andre Form anwies. Aber nur eine Sprache, die wie die griechische, in der Unterscheidung langer und kurzer Sylben keinen Zweifel übrig läßt, ist des wahren Verses fähig. Ob dann mehr, oder weniger Consonanten durch die Vocale rauschen, ist Nebensache, sobald der Rhythmus, nicht der Klang, geschätzt werden soll. Ist nun eine Sprache des schönen Versbaues in einem solchen Grade fähig, wie die griechische, und ist eben diese Sprache so wohlklingend, wie es vermuthlich die griechische war, (denn vor der plattdeutschen Aussprache des Griechischen, die im nördlichen Deutschland eingeführt ist, würde ein Grieche vermuthlich die Ohren zuhalten), so fügt sich der Wohlklang von selbst unter die höheren Gesetze des Rhythmus, und das Streben nach einem besondern Zusammentreffen der Töne wird entbehrlich. Der Grieche vermied den Reim in

seinen Versen aus derselben Ursache, warum er keine colorirten Statüen dulden konnte. Die lateinische Sprache war der griechischen in ihrer ganzen Organisation so nahe verwandt, daß die Uebertragung der griechischen Sylbenmaße in die lateinische Poesie wieder von selbst erfolgte, so bald die Römer auf poetische Cultur zu achten anfingen.

Aber wie ganz anders organisirt sind fast alle übrigen Sprachen der Erde! Selbst die Barbaren, die noch von den alten Griechen Griechisch lernten, scheinen sich in die alt-griechische Accentuation nicht haben finden zu können. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß statt dieser alten Accentuation in Constantinopel die neuere entstand, die durch neue Accente auch schriftlich angezeigt werden mußte, bis endlich der ganze, tief herabgesunkene Ueberrest der griechischen Nation nach der neugriechischen, constantinopolitanisch-barbarischen Accen-

tuation sprach, und den alten Rhythmus so durchaus verlernte, daß die neueren Griechen sogar die alten Verse als Prose, das heißt, nach den neugriechischen Accenten, ganz gegen das Sylbenmaß lesen. Auf dieselbe Art verlor sich in Italien der lateinische Rhythmus. Es erhielt sich zwar, als das neuere Italienisch entstand, noch ein schönes Andenken an den alten Sylbenfall in den mehrsylbigen Wörtern. Aber die metrische Quantität der einsylbigen Wörter war in Italien, wie in Spanien, Portugall und Frankreich, für immer verloren. Da wurde der Reim Bedürfniß, wie er es den meisten Nationen auch außer Europa geworden seyn soll. Das Echo des Sylbenklanges fesselte das Ohr, und spannte und befriedigte durch das Ohr die Erwartung. Die schönen Töne und die Leichtigkeit des Reimens in den romanischen Sprachen veranlaßte sogleich die künstlichen Verschränkungen der Reime. Nun entstan=

den die metrische Form des Sonetts, der Canzone, und endlich die reizende Octave (ottava rima), die für die romanische Poesie ungefähr dasselbe wurde, was für die griechische der Hexameter gewesen war. Nur in Frankreich ging seit dem sechzehnten Jahrhundert selbst der Sinn für wahre Verskunst verloren. Aus der eleganten Welt- und Hof-Prose, die alle poetischen Accente ausstieß, zog sich die völlige Auflösung eines constanten Unterschiedes langer und kurzer Sylben auch in die Poesie der Franzosen. Die französischen Dichter begnügten sich, die Sylben, die sich nicht mehr messen ließen, abzuzählen; und selbst die schönen Verschränkungen der Reime wurden ihnen gleichgültig, weil eine rhetorische Declamation in Frankreich an die Stelle der poetischen trat. In der Harmonie der rhetorischen Declamation haben es die Franzosen zum Bewundern weit gebracht. Da accentuiren sie dasselbe Wort bald so, bald anders, mit

unbeschreiblicher Feinheit. Aber was eigentlich ein Vers ist, kann man einem Franzosen kaum noch begreiflich machen.

Was man neuerlich, seitdem das Romanisiren, besonders das Hispanisiren, die neueste Mode in der deutschen Poesie geworden ist, zur Exposition der Schönheit des Reims vorgetragen hat, ist nicht ohne Grund. Der Reim ist mehr als Echo, wenn man ihn bis in die Tiefen des Bewußtseyns verfolgt, wo der innere Sinn selbst nach Gegensätzen strebt, die sich in einander auflösen. Auch der halbe Reim, oder die Assonanz, wie ihn die Spanier nennen, hat seinen ästhetischen Werth im Gegensatze mit dem ganzen Reime, der in Spanien Consonanz heißt. Aber dem Charakter einer Sprache, wie die deutsche, die fast allen Wohllaut entbehrt, und nur auf den inneren Sinn durch einen eigenen, vom Werthe der Stammsylben

abhängigen Rhythmus poetisch wirket, ist die Nachahmung der künstlichen Reimformen der Italiener und Spanier durchaus entgegen. Unsre romanisirenden Reimkünstler stümpern in die deutsche Sprache eine Schönheit hinein, die ihr fremd ist, und vernachlässigen darüber die höhere, im Wesen dieser Sprache gegründete Schönheit. Aber mit Klopstock und Voß die griechischen Sylbenmaße im Geiste der deutschen Prosodie nachbilden, oder, wie Schiller, durch Wiederherstellung des Reizes der Daktylen in unsrer Sprache den Rhythmus beleben, das ist wahres Verdienst am deutschen Parnasse. Die künstlicheren Sylbenmaße der Griechen, z. B. die pindarische, nachbilden, ist in einer Sprache, wie die deutsche, die sich den griechischen Rhythmus nur unvollkommen aneignen kann, verlorne Mühe.

VI. Wenn man alle wahre Poesie, ohne noch die Dichtungsarten zu unter-

scheiden, in Naturpoesie und Idealpoesie eintheilt, läuft man am wenigsten Gefahr, die Idee der poetischen Vollkommenheit zu verfehlen.

Poetische Vollkommenheit ist nichts anders als ästhetische Vollkommenheit nach den besonderen Gesetzen der Dichtkunst. Nun soll aber jede Kunst vorzüglich dem Ziele nachstreben, das entweder sie allein, oder doch sie unter allen Künsten vorzüglich erreichen kann. Die Poesie entfernt sich also von ihrer Bestimmung in denselben Verhältnissen, wie sie andere Künste nachahmt, um eine gemeinschaftliche Wirkung mit ihnen zu theilen. Der Dichter hört auf Dichter zu seyn, wenn er zu merklich den Sylbenmusiker macht und durch melodische Verarbeitung des Wohllauts mehr dem Ohre schmeichelt, als der Seele. Denn das melodische Wort soll nur der Träger des Gedankens und der poetischen Anschauung seyn. Welchem von

zwei Gedichten der Preis zuzuerkennen, einem rauhen und ungebildeten, das wahrhaft poetische Gedanken in barbarischen Versen ausdrückt, oder einem meisterhaft versificirten, das in der schönsten Sprache nichts Poetisches sagt, sollte also kaum gefragt werden.

Aber auch den Maler soll der Dichter in seiner Sphäre walten lassen. Die Poesie kann sich der Malerei nicht anders nähern, als durch Beschreibungen. Aber auch die vollkommenste Beschreibung eines äußeren Gegenstandes kann kaum der Schattenumriß eines Gemäldes seyn, da Wörter nur das Allgemeine bezeichnen, das mehrere Gegenstände mit einander gemein haben, aber nie das Individuelle, das nur unmittelbar wahrgenommen werden kann. Die beste poetische Beschreibung wird also diejenige seyn, die durch mehr oder weniger Worte die Einbildungskraft am bestimmtesten reitzt, sich selbst einen Gegenstand

zu erschaffen, der dem beschriebenen gleicht. Was Lessing darüber in seinem Laokoon gesagt hat, können nur poetisirende Pinsler anfechten. Sobald die Beschreibung in der Poesie herrschen will, wird sie ermüdend. Ihre ganze Bestimmung ist, die poetische Darstellung zu beleben. Diese Darstellung selbst, sie mag episch, oder dramatisch, lyrisch, oder didaktisch seyn, ist mehr, als Beschreibung. Sie ruft durch treffende Worte, in deren Reihe dann auch die Beschreibung gehört, das Bewußtseyn auf, eine Folge poetischer Vorstellungen in sich selbst entstehen zu lassen, und so das unsichtbare Werk der Dichterphantasie in der Empfindung nachzubilden.

Wie die Poesie in der Zurückwirkung der Einbildungskraft ästhetisch den Sinnen schmeicheln kann, bedarf keiner besondern Erklärung. Aber wo diese Sinnesschmeichelei als das Ziel

der poetischen Darstellung hervorblickt, da ist der wahre Dichtergeist erloschen. Wer wollte läugnen, daß ein Gedicht, das dieses Ziel erreicht, in seiner Art etwas werth seyn kann? Aber es giebt eine höhere Vortrefflichkeit, die vorzugsweise die poetische heißen darf. Sie entspringt unmittelbar aus dem eigenthümlichen Charakter der Poesie. Denn die Poesie unterscheidet sich von allen übrigen Künsten wesentlich durch ihre Kraft, so weit menschliche Begriffe reichen, in das Innere der Natur und des Geistes einzudringen. Die Darstellung der äußeren Welt und alles dessen, was die Sinne reitzt, ist also für die Poesie, die ihren eigenthümlichen Charakter behauptet, nur Mittel, das Unsichtbare und mehr als Sinnliche poetisch zu erreichen. Dieses Unsichtbare und mehr als Sinnliche ist aber nicht etwa das Metaphysische, das sich aller Darstellung entzieht; es ist das Geistige in seiner empfindbaren Wirk-

lichkeit, also überhaupt dasjenige, was ursprünglich in uns ist, und was der denkend empfindende Geist auch unwillkührlich in die Natur hineinträgt. Wie viel Traum, oder philosophische Wahrheit, wie viel Ernst, oder Uebermuth in dieser Darstellung liege, ändert nichts am Wesen der poetischen Vollkommenheit. Ueberall aber geht das wahre Dichtergenie von einer poetischen Weltansicht aus, die selbst in den kleinsten Zügen, durch die ein Mensch, oder ein Naturgegenstand interessant wird, die Aufgabe des menschlichen Lebens in ihrem ganzen Umfange empfinden lehrt. Aber nur selten soll das Universelle der wahrhaft poetischen Reflexion didaktisch und in Sentenzen und allgemeinen Betrachtungen zur Sprache kommen. Es soll als die Seele der poetischen Darstellung in diese Darstellung selbst übergehen. Dieß ist das große Geheimniß des poetischen Genies, das Einzelne hinzustellen als etwas Einzel-

nes und doch aus ihm das Gefühl des Allgemeinen reden zu lassen, das den Menschen ergreift, wenn er an das Ganze der Natur und des menschlichen Lebens denkt. Auch das kleinste vollkommen poetische Liedchen hat also, wie jedes vollkommene Gedicht, eine philosophische Tendenz, die aber nur eine ästhetische zu seyn scheint und durchaus die Miene der Wissenschaft vermeidet.

Dieser allgemeine Charakter der wahren Poesie erscheint, wie das Schöne überhaupt, anders im Geist und Style der schlichten Natürlichkeit, anders im idealen Geist und Style. Die wahre Poesie wird Naturpoesie, wenn das dichterische Talent die Natur von ihrer ästhetischen Seite ergreift, wie sie ist, ohne etwas mehr in sie hineinzulegen, als, was zum Wesen der Poesie gehört. Die Idealpoesie aber steigert den Typus der Natürlichkeit bis zu der Höhe, wo die Phantasie im Gefühle des

Ueberirdischen ihre eigene Welt erschafft, ohne jenen Typus zu zerstören. Alles, was oben über den Unterschied der schlicht natürlichen und der idealen Schönheit im Allgemeinen gesagt wurde, findet hier seine Anwendung. Die wahre Naturpoesie ist nicht mehr und nicht weniger poetisch, als die wahre Idealpoesie. Beide können sich, wenn des Dichters Auge, nach Shakespear, „von der Erde zum Himmel, und vom Himmel zur Erde blickt," so in einander verlieren, daß ihre Entgegensetzung als aufgehoben erscheint; und daß sie wenigstens zum Theil als aufgehoben erscheine, gehört zur Vollkommenheit eines jeden Gedichts, weil die Phantasie, die sich vom Idealen ganz zurückzieht, gemeine Einbildungskraft wird, und weil an die Stelle des Idealen das Phantastische tritt, sobald die schlichte Natürlichkeit bis auf den letzten Zug verschwindet. Aber der gemeine Nachahmer der Natur und der Phantaste begeg=

nen einander, ohne es selbst zu wissen. Folge des gemeinen Naturalismus ist dann in lyrischen Werken, die Gedichte seyn sollen, bald die unpoetische Empfindsamkeit, die nur Herzensgefühl und immer Herzensgefühl, gleichviel wie, in Versen ausspricht; bald die Beschreibungspinselei, die getreu nach der Natur abzeichnet, was vorkommt, ohne nach dem Unterschiede zwischen ästhetischer und unästhetischer Natürlichkeit zu fragen. In dramatischen Werken begnügt sich der gemeine Naturalismus mit getreuer, bald rührender, bald lächerlicher Darstellung des Lebens, wie es ist, die Situation sey trivial, oder interessant. Der Phantast, der die Natur nur als ein geringfügiges Substrat seiner freien Kunst verarbeitet, wird in lyrischen Werken ein mystischer Schwätzer, und in dramatischen ein Gaukler, der Schatten und Arabesken vorbei spatzieren läßt. Im Conflicte der Phantasterei mit dem gemeinen Naturalismus

erkennt man am merklichsten wo es Beiden fehlt.

Aber wer kann alle Uebergänge bezeichnen, durch die sich der gemeine Naturalismus dem wirklich poetischen, und die Phantasterei der wahren Idealität in glücklichen Stunden nähert? Eben so wenig lassen sich die Arten und Stufen der Scheinpoesie summiren, die in einzelnen Zügen der wahren Poesie gleicht. Einige besondre Modificationen der Scheinpoesie sind indessen zu beliebt, um nicht eine Erwähnung im Vorbeigehen zu verdienen. Daher gehört die Stubenpoesie, die durch Lectüre, ohne poetische Anschauung der Natur, erzeugt ist, und bald sehr gelehrt auftritt, und auf ihre Gelehrsamkeit stolz thut, bald auch muthwillig seyn will, nämlich so, wie dieser oder jener berühmte Autor. Dahin gehört ferner die witzelnde Poesie, die jedes Thema ergreift, über das sich etwas Artiges

und Interessantes sagen läßt; wenn es denn auch nichts weiter, als artig und interessant ist. Dahin gehört auch die Toilettenpoesie, deren großes Geschäft ist, einer schönen Dame in Versen etwas Angenehmes zu sagen. Dahin gehören endlich alle poetischen Complimente, die nichts weiter, als dieß, sind.

II.

Die Dichtungsarten.

Eine systematische Uebersicht der Dichtungsarten würde sich selbst widersprechen, wenn die Dichterphantasie, die keinem Systeme folgt, nicht durch die unveränderlichen Gesetze der menschlichen Geistesthätigkeit an gewisse Elementarformen der Poesie gebunden wäre, die sie nur in's Unendliche mischen und modificiren, aber nicht zerstören kann. Solcher Elementarformen der Poesie giebt es nur vier: die lyrische, die didaktische, die epische

und die dramatische Form. Denn der Gegenstand der poetischen Darstellung ist entweder die Natur des Dichters selbst, oder es ist die Natur außer ihm. Die Natur des Dichters selbst stellt sich entweder unmittelbar als Gefühl, oder mittelbar als poetisch räsonnirende Vernunft dar. Was aber außer dem Dichter liegt, muß lebendiges Factum, also Handlung seyn, wenn es ein poetisches Interesse für sich behaupten will. Die bloße Beschreibung der Naturgegenstände verliert sich in allen Dichtungsarten. Handlungen aber lassen sich nur entweder in der Form der Vergangenheit, oder in der Form der Gegenwart darstellen. Poetische Visionen der Zukunft sind lyrische Extasen.

Nach dieser vierfachen Abtheilung würden sich alle möglichen Gedichte classificiren lassen, wenn nicht bald durch Mischung der poetischen Elementarformen, bald durch Modificationen dersel-

ben in besonderen Verhältnissen eigne Gattungen entständen, die auch zuweilen nach jenen Modificationen und Verhältnissen benannt werden, z. B. die Hirtenpoesie. Gewisse Gedichte heißen Episteln, wenn sie bald didaktisch, bald lyrisch, und sogar in halbe Prose übergehend, an bestimmte Personen gerichtet sind. Zuweilen erscheint die didaktische, zuweilen die lyrische Poesie nur als eine vereinzelte Reflexion, und heißt dann bald Epigramm, bald Madrigal. Oder man benennt gewisse Dichtungsarten gar nur nach den Sylbenmaßen und Reimformen, wie bei den Alten die Elegie, bei den Neuern das Sonett. Endlich läßt sich das poetische Interesse mit dem prosaischen mischen, so daß kein eigentliches Gedicht, und doch ein geistreiches Kunstwerk entsteht, das bald mehr, bald weniger, poetisch ist, z. B. eine äsopische Fabel, oder ein Roman.

Soll also eine Theorie der Dichtungsarten weder auf gutes Glück bloß historisch zusammenstellen, was man bisher Dichtungsarten genannt hat, noch durch Classification nach zufälligen Merkmalen in die Rechte des Genies eingreifen, so muß man die Gedichte, die, größten Theils zufällig eigene Classentitel erhalten haben, zuerst nach den vier Elementarformen der Poesie zu ordnen suchen. Was dann seine besondere Natur unter einem besondern Titel behauptet, wird am besten in einer Ergänzungsclasse nachgeholt. So folgt die Theorie einem Princip, und entzweit sich nicht mit dem Sprachgebrauch und der Geschichte.

Erste Classe.

Lyrische Formen.

Das Wesen der lyrischen Poesie ist die Darstellung der poetischen Natur des Dichters selbst, seiner freien Weltansicht, und seines Gefühls. Von dieser Poesie kann man mit Recht sagen, daß sie im Keime so weit verbreitet ist, als die menschliche Natur. Denn wo wäre der Mensch, der nie in seinem Leben einen lyrischen Augenblick gehabt hätte? Eben deßwegen erscheint auch die lyrische Poesie als die natürlichste; jede andre poetische Form spielt mehr oder weniger in den Ton der Lyra hinüber; und

weil der Ausdruck des Subjectiven der lyrischen Poesie wesentlich ist, so fordert sie vorzüglich zum Gesange auf; denn der musikalische Ausdruck übertrifft jeden andern an subjectiver Kraft. Das Bedürfniß des Gesanges veranlaßt dann wieder die lyrischen Strophen.

Aber eben die allgemeine Natürlichkeit der lyrischen Poesie veranlaßt, daß man so leicht jede schöne Sprache des Gefühls für lyrische Poesie hält. Besonders glaubt gewöhnlich der Jüngling, der in Versen die Sprache des Herzens zu reden versucht, daß es doch wohl Poesie seyn müsse, was er aus vollem Herzen singt. Kein Vorurtheil kann der lyrischen Poesie mehr schaden. Wenn die bestimmte Welt-Ansicht, die dem Ausdrucke des Gefühls zum Grunde liegt, nicht schon an sich poetisch ist, so bleibt jener Ausdruck, sei er auch noch so wahr und stark, und noch so gut versificirt, immer prosaisch. Das Geheim-

niß der lyrischen Poesie ist die mittelbare Objectivität eben der Darstellung, in welcher unmittelbar nur der Dichter selbst erscheint. Ein lyrisches Gedicht, das mit Recht so heißt, öffnet uns eine neue Aussicht in die Natur und in das poetische Verhältniß des menschlichen Geistes zur Welt. Die lyrische Poesie geht daher, so bald sie sich über die engsten Beschränkungen des Augenblicks erweitert, von selbst in die didaktische über; und je höher sie sich zur Region der Ode erhebt, desto didaktischer wird ihr Flug. In jeder vollkommen lyrischen Composition muß ein universeller Gedanke herrschen, der aber als individuell erscheint. Den Mangel eines solchen Gedankens können die schönsten Bilder und Beschreibungen nicht vergüten. Aber sobald der lyrische Gedankenschwung in strenge Betrachtung übergeht, hebt er sich selbst auf. Die lyrische Ordnung der Gedanken und Bilder ist eben deßwegen eine logische Unord=

nung. Frei muß der lyrische Strom der Gedanken und Gefühle bald brausen, bald spiegelnd sich ergießen. Auch der Schatten eines Systems muß im lyrischen Gedichte verschwinden, weil sonst das poetische Interesse sogleich zum theoretischen wird. Aber Fragmente einer wahren Lebensphilosophie dringen durch keine Art von Darstellung so tief in das Innere der Seele, als durch die lyrische.

Ein lyrisches Gedicht im populären Styl heißt ein Lied. Im Liede verläugnet der universelle Gedanke ganz und gar seinen philosophischen Ursprung. Er erscheint nur als der natürlichste Ausdruck des Gefühls. Vorzügliche Simplicität ziemet dem Liede in allen seinen Zügen. Nichts, was Gelehrsamkeit heißt, oder auch nur auf Gelehrsamkeit deutet, sollte in der Liederpoesie zur Sprache kommen. So populär, wie die Gedanken, müssen im ächten Liede

auch Worte, Bilder und Beschreibungen seyn. — Die Liederpoesie verlangt deßwegen auch die leichtesten Sylbenmaße nach dem eigenthümlichen Charakter einer jeden Sprache. Unter den verschiedenen Gattungen von Liedern verdienen die natürlichsten die erste Stelle. Dieß sind die Volkslieder im eigentlichen Sinne, und die ihnen ähnlichen Lieder in der Sprache des einfachen Naturgefühls, z. B. in der Manier von Bürger und Voß. Die epigrammatischen Lieder, z. B. in der Manier Hagedorn's, Lessing's, und der meisten französischen Liederdichter, nähern sich schon der eleganten Umgangsprose. Eine andre Gattung von Liedern geht in die Ode über, z. B. Bürgers Lied an die Hoffnung. Diesen kommen die Oden entgegen, die in das Lied übergehen, z. B. mehrere von Horaz.

Zu dem Liede verhält sich die Ode, wie wahre Naturpoesie zur wahren

Idealpoesie überhaupt. Die Ode erhebt sich über alle Formen des gemeinen Lebens. Was nur irgend von kunstreicher und doch ungezwungener Versification in einer Sprache möglich ist, kann in das Sylbenmaß einer Ode aufgenommen werden. Eine Ode ist durchaus kein populäres Gedicht. In ihr darf der herrschende Gedanke seinen philosophischen Ursprung auf das bestimmteste verrathen, wenn er anders das steife Kleid des Syllogismus völlig abstreift. Je philosophischer aber der Charakter einer Ode ist, desto weniger darf das Skelett eines Systems durchscheinen. Kühne, in das Innerste der Natur und des Geistes eingreifende Gedanken geben der Ode den höchsten lyrischen Schwung, wenn diese Gedanken wie Anschauungen ihre Wahrheit unmittelbar in sich selbst tragen. Gleichwohl wird die Ode durch Anspielungen auf Kenntnisse, deren Inbegriff Gelehrsamkeit heißt, keineswegs entstellt. Besonders ziemt der Ode die

Energie, damit sie den Weg der gemeinen Umständlichkeit ganz verlasse. Deßwegen verfehlen die umständlichen, durch prächtige Phrasen das Gemeine erhebenden und in weitläuftig ausgesponnenen Beschreibungen langsam sich fortwälzenden Oden einiger Italiener und Spanier fast eben so sehr, als die declamatorischen, von moralischen Sentenzen und Bildern ohne poetische Anschauung strotzenden Oden der Franzosen, den wahren Odencharakter. Soll die Ode als Gelegenheitsgedicht ausgeführt werden, so muß der zufällige Stoff nur, wie z. B. in Pindars Preisgesängen, in die höhere und universelle Dichtung hineingetragen werden. Lyrische Werke, die im Odenstyl eine Person oder ein besonderes Factum besingen, wie z. B. Cramers Ode auf Luther, und so manche andre Schein-Ode auf Den, und auf Die, sind nur Lobreden oder Gelegenheitsreden in poetischem Costum. Die Litteratur aller Nationen wäre vielleicht

nicht so arm an Oden, die diesen Namen verdienen, wenn man nicht überall zu dem Besingen einzelner Personen und Begebenheiten die Form der Ode mißbrauchte. Bis jetzt sind nur drei Gattungen von wahren Oden bekannt geworden, die Pindarische, die Horazische, und die Klopstockische. Die Pindarische Ode ergießt sich in der kühnsten Mischung von Bildern, Sentenzen und Mythen, die wie Meteore vorüberschweben und nur durch die innere Einheit der poetischen Anschauung im üppigsten Rhythmus vereinigt sind. Die Horazische Ode verbirgt die prosaische Tendenz, in der sie sich der prosaischen Lebensphilosophie nähert, durch eine solche Energie der Diction, eine so glückliche Behauptung der poetischen Geistesfreiheit, und einen solchen Reichthum an vortrefflichen Gedanken, daß man vergißt, wie viel mehr Antheil der kritische Verstand an ihrer Bildung hat, als die schaffende Phantasie. Die

Klopstockische Ode vereinigt den höchsten lyrischen Styl der moralischen und religiösen Innigkeit mit der Horazischen Energie der Diction. Eine Abart der Horazischen Ode ist die Ramlerische, die den Mangel des philosophischen Geistes und einer freieren Weltansicht durch eine wirklich poetische Ausführung ziemlich prosaischer Gedanken, und durch den feinsten kritischen Takt in der Nachahmung der Horazischen Bestimmtheit, und Leichtigkeit wenigstens scheinbar ersetzt, und nur durch das pedantische Uebermaß von mythologischer Gelehrsamkeit ihrem eigenen Interesse schadet.

Weder Oden noch Lieder, sind die romantischen Gesänge, die mit der provenzalischen Poesie entstanden, aus dieser in die italienische, und aus der italienischen Poesie wieder in die spanische und portugiesische übergingen. Dahin gehören vorzüglich, als die cultivirtesten, die Canzone und das lyrische

Sonett. Die Canzone ist nicht populär, wie das Lied, und auch nicht erhaben im Geist der Ode. Es fehlt ihr der Charakter der höheren Geistesfreiheit. Ihre poetische Sprache gleitet, wie in langen Wellenzügen, malerisch und sonor, aber ohne Energie hin. Eine weiche und üppige Wortfülle wurde ihr besonders in Italien eigen. Petrarch's reizende Canzone können als Muster dienen. Eine zufällige Ausstattung der Canzone ist die Anrede des Dichters an das Gedicht zum Beschlusse. Mit der Schwärmerei der romantischen Liebe harmonirt die Umständlichkeit der Canzone vortrefflich. Auch einige Trauer = Canzonen, die sich der Elegie nähern, sind von hohem Werthe.

Mit dem Worte Sonett bezeichnete man anfangs nur die bekannte kunstreiche Reimform, in die man übrigens alle Arten von Poesie, so gut es sich einrichten ließ, zu übertragen ver=

suchte. Aber das lyrische Sonett wär immer das herrschende. Es hemmt durch seine engeren Schranken den Ausbruch der Geschwätzigkeit, zu der die Canzone verführt. Es verlangt, weil es in seinem ganzen Umfange so leicht zu übersehen ist, die höchste Cultur der Sprache und des Styls. Da die vierzehn verschränkten Reimzeilen des Sonetts in zwei Abtheilungen zerfallen, die durch innere Harmonie ein schönes Ganzes bilden, so muß der herrschende Gedanke im Sonette sich dieser Form anschmiegen, und auf eine Art ausgeführt seyn, die sich der epigrammatischen nähert, aber mehr im Geiste des weicheren griechischen, als des modernen schneidenden Epigramms. Ein vortreffliches Sonett ist vielleicht das zarteste Meisterwerk der Dichtkunst. Aber keine Art von poetischen Formen kann bequemer gemißbraucht werden, triviale Gedanken ungefähr so auszuschmücken, wie man Kieselsteine brilliantirt. Auch Madriga=

le, Triolette und ähnliche Werkchen, deren Reiz auf der zarten Verschmelzung eines poetischen Gedankens mit einer bestimmten metrischen Form beruht, sind gewöhnlich lyrische Gedichte.

Eine eigene Gattung von Gedichten, die zum Theil eigene Angelegenheiten des Dichters erzählen, zum Theil aber, und gewöhnlich fast ganz, in die lyrische Reihe gehören, sind die Elegien. Sie entstanden in Griechenland eben so zufällig, als die Sonette in der Provence. Die metrische Form der Abwechselung der Hexameter mit Pentametern ist die einzige Ursache, warum man auch noch jetzt die Kriegslieder des Tyrtäus Elegien nennt. Aber man fühlte schon in Griechenland, daß sich diese metrische Form vorzüglich zum Ausdrucke der weichen Gefühle eignete. So entstanden die Elegien der Wollust, und die Elegien der Trauer, die dann wieder mit den Elegien der schwärmerischen

Liebe zusammen fielen. Eine Elegie in diesem Sinne ist ein poetisches Situationsgemälde, in welchem entweder Wollust, oder edlere Zärtlichkeit, bald glückliche Schwärmerei, bald Sehnsucht und Trauer, mit einer interessanten Umständlichkeit die herrschenden Empfindungen sind. Elegien der Wollust in der Manier des Ovid und Properz finden sich jetzt gewöhnlich unter andern Titeln. Den Deutschen sind sie von neuem durch Göthe's glückliche Nachahmung des Properz bekannt geworden. Zu den Elegien der Trauer sollte man aber nicht lyrische Gedichte zählen, in denen sich eine Leidenschaft ohne den weichen Ton der Elegie ergießt, wie z. B. in Bürger's sogenannter Elegie an Molly.

Unmittelbar an die Elegie schließt sich die sogenannte Heroide, auch eine von den Gattungen von Gedichten, in denen das Zufällige mit dem Wesent=

lichen so gemischt ist, daß sie beim ersten Anblicke in ein eignes Fach zu gehören scheinen. Mit der dramatischen Poesie hat die Heroide nicht mehr gemein, als etwa ein lyrisches Gedicht in fremdem Namen. Von der poetischen Epistel, die man gewöhnlich so nennt, nämlich der didaktischen, unterscheidet sie sich durchaus. An eine bestimmte Person kann auch eine Ode, und ein Lied, und überhaupt jedes lyrische Gedicht gerichtet seyn. Der poetische Charakter der Heroide ist fast ganz der Charakter der Elegie. Sprache und Styl sind in beiden Gattungen einander völlig gleich. Nur fällt die Heroide fast immer frostig aus, weil es selten gelingt, fremde Empfindungen mit elegischer Umständlichkeit natürlich und interessant auszumalen. Deßwegen scheinen Dichter vom ersten Range sich nicht einmal auf den Versuch eingelassen zu haben. Pope's Heloise an Abeillard würde vermuthlich weniger gelungen

seyn, wenn Pope, der sonst mehr Verstand, als Gefühl, in Verse brachte, sich nicht zur guten Stunde fremdes Gefühl, in Ermangelung des eigenen, hätte vergegenwärtigen können.

Zweite Classe.

Didaktische Formen.

Die lyrische Poesie geht so natürlich in die didaktische über, daß manche der vortrefflichsten Gedichte unverkennbar zwischen beiden Classen in der Mitte schweben. Die meisten Gedichte von Schiller gehören dahin. Aber in ihrem andern Extrem verliert sich die didaktische Poesie fast ganz in die Prose der Wissenschaft und des Lebens.

Man würde die didaktische Poesie von jeher weniger verkannt haben,

wenn man ihr nicht die unpoetische Pflicht des Unterrichts auferlegt, und sie eben dadurch theoretisch vernichtet hätte. Aus diesem Mißverständnisse entstand die seltsame Streitfrage, ob denn ein Lehrgedicht wirklich ein Gedicht sey. Ueberdieß bestimmte man den Begriff dieser Poesie viel zu enge, weil man fast immer nur das eigentliche Lehrgedicht vor Augen hatte. Didaktisch ist die Poesie überall, wo allgemeine Wahrheiten oder Grundsätze, als Grundsätze ausgesprochen, die Basis der poetischen Composition sind. Bekanntlich läßt sich aber auch ein leichtes Liedchen fast ganz didaktisch ausführen. Da redet aber nur das Gefühl die Sprache des Verstandes. Und wenn die Basis der Composition episch oder dramatisch ist, mag das Gedicht immerhin auch eine noch so scharf bezeichnete didaktische Tendenz haben, z. B. Lessing's Nathan; es bleibt darum doch durchaus verschieden von allen didaktischen Gedichten. Das

eigenthümliche Gebiet der didaktischen Poesie an der Grenze des Gebiets der lyrischen fängt da an, wo die hervorstechende Subjectivität des lyrischen Ausdrucks und mit ihr die natürliche Tendenz zum Gesange, verschwindet. Wenn dann aber die Poesie nicht in schöne Prose übergehen soll, muß erstens die Gedankenreihe an sich schon ein poetisches Interesse haben, und zweitens die systematische Form eben so wenig durchblicken, als in einer lyrischen Composition. Welches besondere Gefühl sich dann zu der Betrachtung geselle, ändert nichts im Wesen des didaktischen Charakters.

In diese Classe von Gedichten gehört also auch die didaktische Satyre. Was man Satyre überhaupt nennt, ist an sich gar kein Gedicht; es ist witziger Spott, der eben sowohl prosaisch, als poetisch ausfallen, und sich, wenn er poetisch ausfällt, mit allen Formen der Dichtkunst vereinigen kann. Es giebt

satyrische Lieder, satyrische Sonette, satyrische Erzählungen, satyrische Schauspiele. Der poetische Geist der Satyre ist nach denselben Grundsätzen zu beurtheilen, die oben in der allgemeinen Theorie des Komischen erläutert wurden. Aber die didaktische Satyre, von welcher allein hier die Rede ist, hat einen eigenen Charakter, durch den sie sich von allen übrigen satyrischen Werken unterscheidet. Sie hat, wie das eigentliche Lehrgedicht und wie alle didaktischen Gedichte, allgemeine Urtheile oder Grundsätze zur Basis ihrer Composition. Diese Grundsätze führt sie bald spielend, bald mit Strenge, aber nie mit einem Eifer aus, der die ästhetische Geistesfreiheit stört. Die strenge Satyre geht weit leichter in bloße Prose über, als die spielende, besonders, wenn sie anfängt, gute Sitten zu predigen. Aber auch die spielende Satyre, die mit horazischer Heiterkeit mehr das Ungereimte, als das Schändliche, unter Gesichts-

punkte einer gesunden Lebensphilosophie stellt, begnügt sich gewöhnlich mit einer halbprosaischen Darstellung. Denken läßt sich sehr gut ein didaktisches Gedicht, das wahrhaft poetisch und satyrisch den Widersinn des Lebens verarbeitete; aber ein solches Gedicht giebt es noch nicht. Die vorzüglichste Satyre von der didaktischen Art ist bis jetzt die horazische geblieben, die sich selbst sehr paßlich Sermon nennt. Sie liegt zwischen der Poesie und der geistreichen Prose in der Mitte, der Prose aber näher, als der wahren Poesie. Die strenge und offne Indignationssatyre Juvenals und die noch strengere und sich in die Tiefen des Gemüths eingrabende Indignationssatyre des Persius hat mehr moralischen, als poetischen Werth. Die satyrischen Werke unsers Rabener gehören fast ganz in das Fach der geistreichen Prose. Auch Swift, vielleicht der größte aller Satyriker, war weit mehr Dichter.

Leicht nimmt die didaktische Satyre auch die zufällige Form eines Sendschreibens an. Dann heißt sie Epistel. Der einzige Unterschied zwischen den Satyren oder Sermonen und den Episteln des Horaz ist die zufällige Individualisirung der didaktischen Form in der Anwendung der allgemeinen Wahrheiten auf Verhältnisse einer ausgewählten Person. Die didaktische Epistel ohne Satyre verändert eben so wenig, als die satyrische Epistel, ihre didaktische Natur durch die individuelle Addresse. Diese Addresse dient bloß, durch den bestimmten Fall der Anwendung, jene allgemeine Wahrheiten noch deutlicher hervorzuheben. Es liegt also auch gar nicht wesentlich in der Natur der didaktischen Epistel, wie weit sie sich dem Styl des gemeinen Lebens und der Prose nähern, oder in lyrische Gattungen übergehen darf.

Vortreffliche didaktische Gedichte, die noch keinen besondern Gattungsnamen

haben, finden sich unter Wielands Werken. Das höchste Ziel der didaktischen Poesie bleibt aber das eigentliche, so oft verkannte Lehrgedicht. Ein Lehrgedicht enſteht, wenn ein wahrhaft poetischer Geist das Ganze einer Kunst, oder Wissenschaft, oder aller Künste und Wissenschaften, oder des menschlichen Daseyns überhaupt, oder einer besondern Sphäre des Lebens, ästhetisch, also nicht theoretisch, überschauet, und den ästhetischen Theil desselben in die Form der didaktischen Poesie herüber zieht. Die Absicht des Dichters ist dann durchaus nicht, eigentlich zu unterrichten, am wenigsten, ein Thema abhandlungsmäßig zu erschöpfen. Das ernsthafte Lehrgedicht wird schon durch den bloßen Schein einer Abhandlung entstellt. Pope's Versuch über den Menschen entfernt sich weit von der wahren Idee des Lehrgedichts durch den systematischen Zuschnitt, und nähert sich ihr nur durch die glückliche Auswahl der

Gedanken, die wirklich ein poetisches Interesse haben. Aber Ovid's Kunst zu lieben wird als komisches Lehrgedicht noch komischer durch die systematische Ordnung. Virgil's Gedicht vom Landbau übertrifft schon durch seine unsystematische und wahrhaft poetische Composition fast alle übrigen ernsthaften Lehrgedichte. Beschreibungen und Digressionen aller Art müssen den Styl der Abhandlung aus dem Lehrgedichte so weit verscheuchen, daß durch die räsonnirenden und unmittelbar belehrenden Partieen nur ein poetisches Gemälde in didaktischer Form ausgeführt erscheine. Welchen theoretischen oder praktischen Nutzen dieses Gemälde haben kann, kommt bei der ästhetischen Schätzung desselben nicht in Betracht. Hätte Lucrez, als er den unpoetischen Gedanken faßte, die gesammte Philosophie Epikur's poetisch zu lehren, das Gefühl zu Rathe gezogen, das ihn bei der Ausführung einzelner Theile seines Werks lei-

tete, so würde sein Lehrgedicht das vollkommenste seyn. Ein didaktisches Werk wie der höchst elegante Landmann des Abbé Delille kann sehr viel Reize des Ausdrucks und der Diction haben, ohne darum ein Gedicht zu seyn. Der englische Maler Dyer verstand sich besser auf didaktische Poësie, als er mit treuherziger Begeisterung die Schafzucht und die Verarbeitung der Wolle zum Gegenstande eines Gedichts wählte, das die Industrie meisterhaft von der poetischen Seite darstellt, die man sonst nicht leicht gewahr wird.

Dritte Classe.

Epische Formen.

Der allgemeine Begriff der epischen Poesie umfaßt alle erzählenden Gedichte, das heißt, alle Gedichte, deren Composition auf einer erzählenden Basis ruht. Durch eingewebte Erzählung kann jede Art von Poesie in die epische hinüberspielen. Mehrere Gattungen erzählender Gedichte haben Classentitel bekommen, zum Theil nach den zufälligen Umständen, unter denen sie entstanden. Viele begreift man unter der unbestimmten Rubrik der poetischen Erzählung

überhaupt. Andre rechnet man zu den Hirtengedichten, weil sie den eigenthümlichen Gesetzen der Hirtenpoesie folgen.

Keine Regel kann dem Genie eine bestimmte Grenze der Mannigfaltigkeit poetischer Erzählungsarten verzeichnen. Aber von jeder Erzählung, die poetisch heißen soll, verlangen wir, daß sie schon im Keime poetisch, also mehr als geschmückte Darstellung einer unpoetischen Begebenheit, sey. Auch nicht jede wunderbare Begebenheit ist poetisch. Fratzenhafte Wunder poetisch einkleiden, oder Wunder ohne Sinn auf eine ähnliche Weise ausschmücken, kann eine ganz anmuthige Unterhaltung gewähren; aber den Namen Poesie verdient es nicht. An den Wundern ohne Sinn erkennt man das bloße Mährchen. Dadurch unterscheidet sich das bloße Mährchen von der poetischen Erzählung, daß jenes ein unterhaltendes

Spiel mit Wundern treibt, die nur als Wunder interessiren. Die poetische Erzählung geht von einer bestimmten Situation aus, die uns in das Innere der Seele blicken läßt, wo die wahre Heimath der Poesie ist. Aus einer solchen, im poetischen Lichte erscheinenden Situation entwickelt sie eine Folge von Begebenheiten, die in ihrer Art ein Ganzes bilden; und in diesem Ganzen spiegelt sich von irgend einer interessanten Seite die menschliche Natur. Zwischen der poetischen Erzählung und dem bloßen Mährchen läßt sich also keine scharfe Linie ziehen. Die orientalischen Feenmärchen sind oft reich an den schönsten poetischen Situationen. Bürger's Lenore ist eine unübertreffliche Poetisirung eines Ammenmährchen. Uebrigens mag ein Mährchen, wenn es nur nicht gar zu bedeutungslos ist, leicht mehr Poetisches haben, als die sogenannte historische Poesie, welche Begebenheiten aus der wahren Geschichte mit histori=

scher Treue in einer poetischen Sprache vorträgt und sich erdichtete Zusätze nur als Schmuck erlaubt, z. B. das Gedicht des Silius Italicus vom punischen Kriege, und die Araucane des Spaniers Ercilla. Ein Gedicht ohne Erfindung hebt sich selbst auf; und bloße Einkleidung ist nur ein Schatten der wahren Erfindung. Die poetischen Stellen, die ein Werk dieser Art enthalten kann, sind auch im historischen Zusammenhange mit dem Ganzen nur poetische Fragmente.

Das Schwanken der Erzählung zwischen der Poesie und der Prose fällt besonders auf, wo interessante Begebenheiten aus der Sphäre des gemeinen Lebens in eine Art von Anekdotenstyl versificirt, oder gar ohne Versification, aber doch mit einer poetischen Tendenz, erzählt werden. Jede interessante Anekdote läßt sich poetisch coloriren. Wird sie aber dadurch zur poetischen Erzäh-

lung? Sie wird es mehr, oder weniger, je nachdem es dem Erzähler gelingt, durch das Ausmalen der Situation das prosaische Interesse in ein poetisches zu verwandeln. In der naiven Manier Jean Lafontaine's erzählt, nähert sich die muthwillige Anekdote der komischen Poesie ungefähr eben so sehr, als die komische Novelle in der Manier eines Straparola zur gemeinen Anekdote herabsinkt. Wer die unvergleichbar vorzüglicheren Novellen des Boccaz, Gedichte im eigentlichen Sinne nennen will, muß auch jeden guten Erzähler, der Stadtgeschichtchen anmuthig und geistreich vorzutragen weiß, für einen Dichter erklären. Die Italiener unterscheiden zwischen einem Gedicht und einer Novelle. Die Franzosen aber haben durch ihre Contes den Unterschied zwischen Poesie und Prose völlig verwirrt. Denn was sie unter diesem Titel zusammenfassen, ist erstens die wirklich poetische Erzählung von kleinerem Un=

fange, dann das orientalische Mährchen, dann jede Erzählung erdichteter Vorfälle, und am Ende jede versificirte Anekdote. Wer kann nun sagen, was denn eigentlich ein Conte ist? Auch der Roman, den man neuerlich zu den Dichtungsarten hat zählen wollen, schwankt zwischen der Poesie und der Prose. Die Theorie des Romans macht schicklicher den Beschluß der Poetik.

Das Eigenthümliche ganz verschiedener und doch in ihrer Art poetisch erfundener und ausgeführter Erzählungen schließt sich zuweilen so enge an gewisse zufällige Formen des Erzählungsstyls, an daß man von diesen zufälligen Formen ausgehen muß, um den Geist eines solchen Gedichts im Ganzen zu fassen. Sehr schwer zu behaupten ist eine poetische Mischung der Denkart und des Styls heterogener Zeitalter und Nationen in einer Erzählung, z. B. in einer Wielandischen, die nach moderner

Weise griechische Sitten und Charaktere umformt. Aber verwerflich ist diese Mischung nicht, sobald sie gelingt, denn den Dichter beschränkt keine historische Natürlichkeit. Das psychologische Interesse läßt sich dann, wie gerade in der Wielandischen Erzählung, auf eine eigene Art mit dem poetischen vereinigen. Ein wesentlicher Fehler der Composition ist es aber immer, wenn dem Mangel einer wirklichen Einheit der verbundenen Begebenheiten, wie z. B. in Ovid's Metamorphosen durch künstliche Einschiebsel scheinbar abgeholfen wird.

Unter den erzählenden Gedichten, die sich durch einen zufälligen Gattungscharakter auszeichnen, sind keine merkwürdiger, als die Romanzen und Balladen. Als Bürger seine Balladen lyrisch-epische Gedichte überschrieb, führte ihn das Sylbenmaß irre. Denn auch in der lyrischen Poesie ist die Abtheilung in Strophen und Stanzen nur

eine zufällige Schönheit; und eine poetische Erzählung in Hexametern oder Jamben kann sich der lyrischen Poesie eben so leicht nähern, als eine Erzählung in Strophen und Stanzen unlyrisch werden kann. Der eigentliche Charakter der ächten Romanze oder Ballade beruht auf dem altväterlich = treuherzigen Styl im Geiste der romantischen Ritterzeit. Wo dieser Charakter fehlt, da mag ein erzählendes Gedicht in lyrischen Strophen noch so vortrefflich seyn, es ist darum doch noch keine Romanze oder Ballade. Die ältesten und die meisten Romanzen der Spanier haben keine Strophen. Aber nach dem Muster der alten englischen Balladen hat man die lyrische Strophe für etwas dieser Dichtungsart Wesentliches angesehen. Den reinen Balladenton hat unter den neueren Dichtern, außer einigen Engländern, keiner so meisterhaft, wie Bürger, getroffen, und keiner ohne Ausnahme hat die Ballade, ihrer eigen=

thümlichen Natur unbeschadet, zu einer solchen Höhe der classischen Cultur gesteigert.

Der Charakter der eigentlichen Epopöe oder des Heldengedichts schließt so Vieles in sich, daß hier nur Einiges von dem Wesentlichen ausgehoben werden kann. Das Gesetz des Epos, das vorzugsweise so heißt, ist das Ideal der erzählenden Kunst; ein poetisches Non plus ultra. Wo das wahre Epos anfängt, da verschwindet Alles, was den menschlichen Geist in prosaische Beschränkungen einengt. Die epische Sprache mag, wie in der homerischen Poesie, immerhin die einfachste Natursprache seyn; nur bürgerlich muß sie nicht werden. Die wahrhaft epische Composition ist weltumfassend. Sie knüpft das Irdische an das Ueberirdische, das Sichtbare an das Unsichtbare, und aus allen ihren Theilen spricht das Wunder der ewigen Ordnung. Ein

erzählendes Gedicht ohne Wunder und ohne Erhebung des Geistes zum Uebernatürlichen ist, auch wenn es in seiner Art so viele Schönheit vereinigt, wie z. B. Glover's Leonidas, kein episches Gedicht. Das wahre Epos verlangt eine große, das Schicksal der Menschheit, oder einer ganzen Nation entscheidende, und schon dadurch an die unsichtbare Leitung, die wir Schicksal überhaupt nennen, auffallend erinnernde Begebenheit. Dieß ist die Größe des epischen Gedankens. Eine Erzählung, die, wie Fenelon's Telemach, nur die wunderbare Geschichte eines Individuums enthält, kann schon deßwegen nicht für eine Epopöe gelten, auch wenn ihr nicht, wie im Telemach, die epische Form nur Einkleidung moralischer und politischer Wahrheiten seyn sollte. Die homerische Odysse ist ein erzählendes Gedicht, das sich dem Epos in mehreren Zügen nähert, aber noch lange keine Epopöe. Zur Ausführung

des epischen Gedankens gehört ein solcher Reichthum der Composition, daß alles Wesentliche des menschlichen Lebens in ihr zusammengedrängt erscheint. Die epische Wirkung dieses Reichthums wird nicht wenig verstärkt, wenn eine kaum übersehbare Menge von Begebenheiten sich in einem kurzem Zeitraum ereignen, wie z. B. die ganze Handlung der Ilias in acht Tagen. Die Epopöe im vorzüglichen Sinne darf also auch nicht arm an interessanten Charakteren seyn, weil sonst nicht wohl alles Wesentliche des menschlichen Lebens in ihr erscheinen kann. Unter diesen Charakteren muß einer, nicht durch moralische, sondern durch epische Größe, die das Interesse der Handlung vorzüglich auf sich hinzieht, über die andern hervorragen, damit die Composition lebendige Einheit gewinne. Wenn aber die Handlung in die neueren Zeiten fällt, die uns im Lichte der prosaischen Gegenwart erscheinen, so fehlt es dem Gedichte an

der epischen Magie, die dann durch keine Kunst der Darstellung ersetzt werden kann. Der epische Styl unterscheidet sich von dem lyrischen vorzüglich durch die höchste objective Klarheit, weil durch das Epos unmittelbar nicht Empfindungen ausgedrückt, sondern Begebenheiten dargestellt werden sollen, also das interessante Helldunkel eines lyrischen Seelenzustandes aufgehoben wird, damit der aufmerkende Geist zur objectiven Anschauung in den klarsten Umrissen bestimmt werde. Auch die lyrische Metaphernsprache ziemt, aus denselben Gründen dem Epos nicht, weil die Metapher gewöhnlich mehr den Ausdruck der Empfindungen verstärkt, als die objective Klarheit erhöht.

Das einzige Muster des wahren Epos für alle Zeitalter und Völker ist bis jetzt noch das homerische. Alle übrigen älteren und neueren Epopöen haben, wenn man sie als eigentliche

Epopöen mustert, wesentliche Fehler, die aber freilich zum Theil durch so viel Schönheiten vergütet werden, daß Virgil, Ariost, Tasso, Camoens, Milton, Klopstock und Wieland wegen ihres Lorbers nichts zu besorgen haben. Der Gegenstand des antiken und des romantischen Epos wird leicht zu einer witzelnden Antithese. Das Epos der Messiade ist weder antik, noch romantisch; und es deßwegen verwerfen, hieße, einer Schulgrille die Natur und die Rechte des Genies aufopfern. Schon Tasso's Jerusalem liegt zwischen dem Antiken und dem Romantischen; denn Geist, Handlung und Charaktere in diesem Gedichte sind romantisch; die Composition aber ist homerisch. Dann erst darf man Gegensätze, die an einer Menge zufälligen Nebenbestimmungen hängen, kritisch anwenden, wenn das höhere Princip berichtigt ist, von dem diese Gegensätze selbst ausgehen. Was ist epische Vollkommenheit

überhaupt? Erst nach der Beantwortung dieser Frage kommt die Reihe an das Unterscheidende des antiken und des romantischen Epos. Nach der Grundbestimmung des wahren Epos überhaupt hebt selbst eine ariostische Composition, die Alles übertrifft, was die Phantasie in dieser Art Bewunderns würdiges hervorgebracht hat, den Mangel einer wahrhaft epischen Handlung nicht auf. Noch weniger episch ist die Handlung in den Wielandischen Gedichten, so groß auch übrigens ihr poetischer Werth seyn mag. Virgil's Aeneis ruht, dem Plane nach, auf einem epischen Gedanken; aber die Ausführung dieses Plans führt weit von der epischen Einheit ab; denn die ganze Geschichte der Zerstörung von Troja, und die poetische Reisebeschreibung, die das dritte Buch einnimmt, tragen zur Gründung des neuen Reichs in Italien nichts bei. In Tasso's Jerusalem ist die Steigerung des epischen Interesse verfehlt. Noch auffallender ist

dieser Fehler in Klopstock's Messiade, die überdieß durch das beständige Einerlei der metaphysischen Exaltation ermüdet. Milton's verlornes Paradies hat gar eine verkehrte Einheit; denn eine epische Verherrlichung Satan's sollte es doch nicht seyn. Aber kann denn nicht ein erzählendes Gedicht, das sich nur mehr oder weniger der eigentlichen Epopöe nähert, ein vortreffliches Werk in seiner Art seyn? Hätte man nicht den Classenbegriff des Epos mißdeutet, um allen erzählenden Gedichten von größerem Umfange den Titel Epopöe zu ertheilen, so würde man den wahren Charakter jener Gedichte selbst weniger verfehlt haben. So verfehlt man ganz den Charakter der Lusiade des Camoens, wenn man diesem herrlichen, noch bei weitem nicht genug gekannten Gemälde des portugiesischen Nationalruhms den Vasco da Goma zum Helden giebt, und wenn man die Composition dieses Gedichts nicht ganz anders, als nach den

Gesetzen des homerischen oder eigentlichen Epos, beurtheilt.

Einzig und weit entfernt von allen epischen Dichtern steht Dante. Die göttliche Comoedie, in dem Sinne, wie Dante's großes Werk so heißt, müßte eine eigene Rubrik unter den Dichtungsarten werden, wenn es mehr solcher Gedichte geben könnte. Nur in Ermangelung einer eigenen Rubrik stellt man diese poetisch = ideale Reisebeschreibung wegen ihrer innern heroischen Größe und wegen ihrer epischen Züge in die epische Classe. Der Gedanke Dante's, in einer poetischen Reise durch das christliche Universum das ewige Schicksal zu umfassen und die Erde, so weit er sie kannte, in die Hölle, das Fegfeuer und den Himmel zu verlegen, ist mehr als episch.

Noch unrichtiger, wo möglich, nennt man alle komischen Erzählungen von

größerem Umfange, besonders wenn sie mit einiger so genannten Maschinerie ausgeführt sind, ja sogar artige Possen in der epischen Manier, z. B. die alte Batrachomyomachie, komische Epopöen. Eine komische Epopöe, die ganz diesen Namen verdient, wird noch erwartet. In ihr muß das Ideal der erzählenden Kunst sich umkehren, so, daß das höchste epische Interesse sich in den höchsten Effect des Lächerlichen auflöset. Ein solches Gedicht wird dann eben so weltumfassend seyn, als die ernsthafte Epopöe. Nur ein einziges Werk, freilich von empörender Natur, Voltaire's Pucelle, ist bis jetzt der wahren Idee des komischen Epos nahe gekommen. Die übrigen komischen Erzählungen, die man gewöhnlich Epopöen nennt, müssen mit einem andern Maßstabe gemessen werden.

Vierte Classe.

Dramatische Formen.

Die Vereinigung der Poetik mit der Theorie der Schauspielkunst in einer Dramaturgie hat der Theorie der Schauspielkunst genützt, aber der Poetik sehr geschadet. Man ist so verwöhnt, bei dem Worte dramatisches Gedicht sogleich an ein Schauspiel zu denken, das man ganz vergessen zu haben scheint, wie verschieden der poetische Effect von dem theatralischen ist, wenn gleich beide in einem vollkommenen Schauspiele zusammenfallen. Und doch ist bekannt, daß

manche, mit wahrhaft dramatischem Dichtersinn erfundene und ausgeführte Scene auf dem Theater wenig bedeutet, während eine andere, poetisch unbedeutende Scene durch theatralischen Effect unübertrefflich wird.

Ein dramatisches Gedicht ist nicht nothwendig ein Schauspiel, und es kann einen hohen poetischen Werth haben, ohne jemals auf dem Theater Glück machen zu können. Dramatisch im weitesten Sinne ist die poetische Composition, sobald eine Handlung als gegenwärtig sich ereignend dargestellt wird. Eine poetische Handlung ist aber keine äußere Begebenheit. Das Handeln geht von innen aus. Die dramatische Poesie ruht auf Handlung der Seele. Wo gleichwohl nur gesprochen, nicht gehandelt wird, also, wo die Worte nicht durch Entschlüsse zur That werden, da ist auch das interessanteste Gedicht nicht dramatisch. Das

poetische Gespräch kann lyrisch, oder didaktisch seyn. Lucian's und Wieland's didaktisch-satyrische Gespräche liegen zwischen der Poesie und der Prose. Lyttleton's und ähnliche Todtengespräche sind fast ganz prosaischer Natur. Mit der dramatischen Poesie haben alle poetischen Gespräche nur die Elemente der dialogischen Darstellung gemein. Der theatralische Effect aber, der ganz auf äußerer Darstellung beruht, geht die Poetik gar nichts an. Gleichwohl verlangt die Idee der dramatischen Poesie eine Handlung, die gewissermaßen sich selbst darstellt, und die nicht wie eine epische Handlung, in Beschreibungen fortrückt. Deßwegen läßt sich Vieles poetisch erzählen, was sich gegen alle dramatische Bearbeitung sträubt. Dramatische Charaktere sind vorzüglich diejenigen, die sich selbst vortragen. Dramatische Situationen setzen dramatische Charaktere voraus. Aber mancher an sich uninteressante Charakter wird dra-

matisch, sobald er in der rechten Situation erscheint. Den Charakterstücken, in denen das dramatische Interesse vorzüglich auf den Charakteren ruht, stehen deßwegen die Situationsstücke entgegen, von denen die Intriguenstücke nur eine Untergattung sind. Diese Unterscheidung gilt vom tragischen Drama, wie vom komischen.

Die dramatische Composition mag einfach, oder verwickelt seyn; immer müssen in ihr Gedanken durch Entschlüsse sich zu Thaten ausbilden. Der Zufall, der im Epos die größten Begebenheiten herbeiführen kann, darf sich im Drama nur beiläufig in das Spiel mischen. Denn das unterscheidet ja eben die Handlung von der bloßen Begebenheit, daß jene unverkennbar aus der Seele hervorgeht. Aber der Streit des freien und des leidenschaftlichen Willens mit dem Zufalle vollendet das dramatische Interesse, besonders in den Si-

tuationsstücken. Die griechischen Trauerspiele sind mehr Situations-, als Charakterstücke. In ihnen tritt, wie es die Idee des tragischen Pathos verlangt, an die Stelle des neckenden Zufalls das allgewaltige Schicksal. Der neckende Zufall gehört in das Lustspiel. Das Trauerspiel aber hebt nur da den Menschen zur bestimmtesten Anschauung der tragischen Seite des Lebens empor, wo die Handlung, in welcher der dramatische Charakter sich gleich bleibt, in das Geheimniß der ewigen Weltordnung sich auflöset. Der Mensch, der dem Schicksale erliegt, wie Oedipus, erscheint dramatisch, wenn er, immer strebend, gegen seinen Willen thut, was das Schicksal will, und was die Katastrophe herbei führt. Sobald der dramatische Dichter Alles aus dem Charakter hervorziehen will, wird die Handlung unnatürlich. In den Charakterstücken muß auch ein Charakter den andern heben, damit die Hand-

lung als ein Ganzes fortschreite. Deßwegen wird durch viele Personen die dramatische Einheit am schwersten erreicht. Diese, die Einheit der Handlung, und keine andre, ist die wesentliche Einheit, der man in der griechischen Schauspielpoesie aus bekannten Gründen noch andre unwesentliche Einheiten hinzufügte, die sich auf die besondere Natur des griechischen Schauspiels bezogen. Wo die Einheit der Handlung fehlt, da entschuldigt den Dichter kein romantisches Quodlibet, sei es auch noch so interessant. Warum übrigens im Lustspiele eine erdichtete Begebenheit, im Trauerspiel eine historische, natürlicher ist, begreift sich leicht. Durch freie Erdichtung wird die Munterkeit des komischen Spiels erhöht; der Schein der historischen Beglaubigung giebt der tragischen Composition eine höhere Würde.

Die dramatische Darstellung kann sich in die epische, und noch weiter in

die lyrische verlieren. Aber ein Bericht im Munde einer Nebenperson erscheint so leicht als bloßer Nothbehelf, daß in den griechischen Trauerspielen die Boten wohl nicht so oft die Katastrophe erzählen würden, wenn die Gesetze des griechischen Theaters die dramatische Darstellung einer blutigen Katastrophe erlaubt hätten. Der lyrischen Poesie nähert sich die dramatische von selbst, wenn die Empfindung der handelnden Personen poetisch wird. Daß sie dieß aber zuweilen werde, wenn die poetische Kraft des dramatischen Gedichts mit ganzer Stärke wirken soll, ist fast nothwendig; denn wenn nicht in einigen der dramatischen Charaktere selbst etwas Poetisches liegt, das sich von Zeit zu Zeit entwickelt, neigt sich auch in der schönsten dramatischen Form die ganze Darstellung zu weit zur Prose. Diese ästhetische Wahrheit haben besonders die Griechen und die Spanier gefühlt. Mag der griechische Chor immerhin zu-

fällig ein Bestandtheil des Trauerspiels und anfangs auch des Lustspiels gewesen seyn; die Griechen fragten nicht einmal nach der Nothwendigkeit einer Einrichtung, deren poetischer Werth nicht selbst empfahl. Von dem Chor, der als collective Person über die Handlung des Schauspiels wachte, ging ein lyrischer Geist in die ganze Dichtung über, und verbreitete sich harmonisch in alle Partieen. Auch die Sprache des griechischen Schauspiels, das Lustspiel nicht ausgenommen, wurde nach der lyrischen gebildet, bis mit der Entstehung der neuen Comödie in Athen das griechische Publikum eine mehr prosaische Unterhaltung verlangte. In den neueren Jahrhunderten dachten anfangs nur steife Nachahmer der Alten an die Wiedereinführung des griechischen Chors. Die ersten schriftlich verfaßten Lustspiele der Italiener im Zeitalter Ariost's reden ganz die Sprache des gemeinen Lebens in Prose. Dafür aber erhielt Italien

bis zur Entstehung der Oper auch kein litterarisch cultivirtes Nationaltheater. Die spanische Comödie bildete ihren wahrhaft poetischen und immer in das lyrische hinüberspielenden Charakter unter mancherlei Widersprüchen aus, und wurde die Lust der Nation auf beinahe zwei Jahrhunderte. Durch die Franzosen, die alle Poesie, so tief, als möglich, zur eleganten Prose herabstimmen, wurde der lyrische Geist aus dem reinen Lustspiele und Trauerspiele verscheucht. Es läßt sich auch nicht läugnen, daß dieser Geist einem so unpoetischen Publikum, wie das deutsche, weniger angemessen ist, als der prosaischere Geist der Schauspiele, deren poetisches Interesse nur auf der dramatischen Composition beruht. Man gönne dieser Art von Schauspielen auch ihr Recht, und vergesse nicht, daß sie auf dem Theater erst zu wahren Kunstwerken werden sollen. Ueberdieß fällt die poetische Diction auf unsern Theatern, weil wir keine allge=

meine Dichtersprache haben, gewöhnlich in das Affectirte. Man lasse also auch den Vers immerhin aus gewissen Arten von Schauspielen verschwinden. Aber ein vollkommenes dramatisches Gedicht muß freilich, wie jedes vollkommene Gedicht, versificirt seyn.

Der Unterschied zwischen Schauspiel und Gedicht kommt noch besonders bei der Trennung der verschiedenen Arten von dramatischen Gedichten in Betracht. Denn in der Verbindung der Poesie mit der mimischen Kunst, mit der Musik, und mit der eigentlichen Theaterkunst, die man sehr uneigentlich theatralische Decoration nennt, ist gar nicht nothwendig, daß die Poesie herrsche. Sobald sie aber dient, und nur das Interesse einer andern Kunst unterstützt, verliert die Poetik das letzte Wort, und es entstehen so mancherlei Arten von dramatischen Gedichten, als Verbindungen der dramati=

schen Poesie mit einer andern Kunst möglich sind. Mit vollem Rechte nimmt eben deßwegen die Poetik auch die dramatischen Gedichte in Schutz, die nicht für das Theater bestimmt sind. Sie gehören in eine Reihe für sich, auch wenn sie Schauspiele heißen, und auf dem Theater nicht ganz ohne Wirkung bleiben. Dem wahren Schauspieldichter muß bei jeder dramatischen Situation der theatralische Effect gegenwärtig seyn. Aber eine Phantasie, die nur dichterisch wirkt, kann dramatisch-vortreffliche Situationen erfinden, die ungeheuer, widersinnig und frostig ausfallen, sobald sie durch Theaterkunst dem Auge vergegenwärtigt werden. Wie manches dramatische Gedicht von hohem Werthe könnten wir nicht haben, wenn man nicht fast immer die dramatische Poesie überhaupt mit der Schauspielpoesie verwechselt hätte! Klopstock's Bardiete mögen andere Fehler haben; daß sie aber auf dem Theater

keinen Platz finden können, beweiset nichts gegen ihre Vortrefflichkeit. Gerstenberg's Ugolino beleidigt durch die Darstellung des widrigen Hungertodes in der dramatischen Composition nicht mehr, als Dante's Ugolino in der epischen Handlung. Aber nur mit dem Auge der Phantasie, die über das Widrige hingleitet, muß man so etwas sehen.

Ein dramatisches Gedicht für den Gesang ist also auch noch lange keine Oper, und über eine Oper, in welcher die Poesie nur die Musik, die mimische Kunst, und die Theaterkunst unterstützt, an sich aber wenig bedeutet, hat die Poetik kaum ein halbes Urtheil. Aber Cantaten und Oratorien ohne Handlung sind lyrische, nicht dramatische Gedichte, mögen auch der concertirenden Personen noch so viele seyn. In der Oper muß doch am Ende auch die höchste Poesie sich unter die Gesetze der

musikalischen Composition beugen. Das Verhältniß der Recitative zu den Arien, Wechselgesängen und Chören wird zunächst nach der musikalischen, nicht nach der poetischen Vollkommenheit geschätzt. Durchaus anomalisch, nach den Gesetzen der Musik sowohl, als der Poesie, sind die Schauspiele, in denen der Gesang mit der Declamation abwechselt, wie in den kleinen französischen Opern. Es ist eine Art von poetischer Prose mit Musik und ohne Musik, ein Mischling, mit dem nur das prosaische Zeitalter den Geschmack aussöhnen kann. Noch anomalischer ist die abwechselnde Unterbrechung der dramatischen Declamation durch die Musik, in der Manier der Ariadne von Brandes und Benda. Unser nordischer Geschmack läßt sich da gefallen, daß zwei Künste, die dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt.

Unter den dramatischen Gedichten, die für die theatralische Declamation bestimmt sind, bedeuten die Wörter Lustspiel und Trauerspiel nur zwei Extreme, zwischen denen mancherlei durchaus nicht Verwerfliches liegen kann, das sich bald mehr zum Lustspiele, bald mehr zum Trauerspiele neigt. Wie vortrefflich vereinigt sich die dramatische Poesie mit der didaktischen in Lessing's Nathan! Aber die Poesie feiert ihren Triumph überhaupt nur an den Extremen; denn nur da concentrirt sich der poetische Effect in einer Empfindung, die unter keiner andern steht. Das höchste tragische Pathos, und die höchste komische Kraft wirken zerstörend einander entgegen. Wo also ein Schauspiel weder vollkommenes Lustspiel, noch vollkommenes Trauerspiel ist, da senkt es sich schon eben dadurch zur Prose herab, daß die entgegengesetzten Tendenzen einander gerade so hemmen, wie im gemeinen Leben. Nun

hat aber die dramatische Darstellung interessanter Situationen im Geist und Styl des gemeinen Lebens einen eigenen, wenn gleich nicht rein poetischen Reiz. Da vertritt freilich die dramatische Form nur unvollkommen die Stelle der kräftigeren oder inneren Poesie; aber das gemeine Leben selbst wird interessanter durch eine solche Darstellung; und das Schauspiel kann noch auf eine andere Art eine geistreiche Unterhaltung gewähren, wenn denn auch nicht durch den höchsten poetischen Effect. Zeloten für die Poesie wollen auch im Schauspielhause nichts Anderes dulden, als den höchsten poetischen Effect; aber das Publikum hat für diesen Effect doch nur wenig Sinn; und die schwächere, oft kaum merkliche Poesie eines dramatischen Familiengemäldes im Ifflandischen Styl ist unserm prosaischen Publikum beinahe schon zu stark. Die ästhetische Kraft, die solche Darstellungen auf dem Theater erhalten, muß auch

nicht übersehen werden. Da kann durch eine einzige Bewegung des Körpers eine vortreffliche Wirkung hervorgebracht werden, die vielleicht ganz wegfallen mußte, wenn dem Schauspieler durch eine höhere Poesie die Hände gebunden wären.

Aber auch die Poesie des eigentlichen Lustspiels ist nicht an die Gesetze gebunden, die man nach der Norm des komischen Theaters der Franzosen hat überall geltend machen wollen. Moralische Charakterzeichnung kann den Werth des Lustspiels erhöhen; aber ein munteres Intriguenstück in der Manier der Komödien, die in der Kunstsprache des spanischen Theaters Mantel- und Degenstücke (Comedias de capa y espada) heißen, kann ohne alle besondre moralische Tendenz ein vortreffliches Lustspiel, und überdieß noch als Sittengemälde lehrreich seyn. Jedes gute Lustspiel ist durch sich selbst

schon ein Sittengemälde; denn wo Menschen in interessanten Situationen handeln, erscheinen Sitten, auch wenn kein besonders interessanter Charakter erscheint. Die höchste komische Kraft verträgt sich selbst in Charakterstücken durchaus nicht mit dem hervorstechenden Interesse der moralischen Belehrung. Die Würde der Moralität verlangt einen Ernst, dem die Munterkeit des Lustspiels oft widerspricht. Deßwegen soll das wahre Lustspiel immer nur die Oberfläche des moralischen Lebens berühren, und nie nach dem Innern des Herzens zielen. Charaktere für das komische Theater sind nur die Narren, die von Kant in die beiden großen Logen der Gecken und der Grillenfänger mehr eingesperrt, als eingetheilt werden. Aber welch ein reicher Stoff ist selbst in diesen beiden Logen noch unbearbeitet, ehe neben der gemeinen Geckerei auch die gelehrte, die geistliche und weltgeistliche, und selbst die poetische Geckerei auf dem

komischen Theater erschöpft seyn wird! Eine noch reichere Ernte für das Theater der Deutschen gäbe die Darstellung der mancherlei Arten deutscher Grillenfänger, Philosophaster, Weltumschmelzer, Adepten, und so vieler ähnlichen Charaktere, die in Deutschland vorzüglich zu Hause sind. Man macht dem deutschen Vaterlande ein sehr linkisches Compliment, wenn man die Armuth unsers komischen Theaters mit dem Mangel an interessanten Narren deutscher Nation entschuldigt. Aber freilich muß der deutsche Lustspieldichter die gehörigen Situationen erfinden, damit die Narrheit von der schwerfälligen Art dramatisch werde. Die Nachahmung des französischen und englischen Lustspiels hat die Entwickelung des deutschen aufgehalten; denn die komischen Charaktere der Franzosen und Engländer sind nicht die unsrigen. Sollen wir ein komisches Nationaltheater bekommen, so muß ein deutscher Moliere ganz von vorn anfan-

gen. Die Charaktere der spanischen Comödie sind vollends der deutschen Sinnesart völlig fremd, und die Nachäffer derselben gehören selbst auf das komische Theater. Aber das Studium der spanischen Comödien, und noch mehr der Lustspiele des Aristophanes, kann den Deutschen sehr zu Statten kommen, um fürs Erste nur den rechten Begriff von der Poesie des Lustspiels wieder zu gewinnen.

Wer das eigentliche Trauerspiel oder die Tragödie für ein rührendes und erschütterndes Schauspiel und nichts weiter hält, sucht bei Sophokles, Shakespear, Göthe und Schiller eine Befriedigung, die er in einem Sterbehause weit vollständiger finden kann. Rührung und Erschütterung sind im tragischen Pathos nur das Mittel, durch das der aufmerkende Geist zur poetischen Anschauung der Schranken der Menschheit in einer tragischen Kata=

strophe empor gehoben werden soll. Die Tragödie steht der Comödie nicht, wie das Weinen dem Lachen, sondern wie die ernsthafte Seite des ganzen menschlichen Lebens der lächerlichen Seite desselben entgegen. Aber rein philosophischer Ernst ist kalt. Der poetische Ernst wird unvermeidlich zur Trauer, sobald das Leben als ein Ganzes in seiner Abhängigkeit von dem ewigen Schicksal erscheint. Selbst eine Religion, wie die christliche, die dieses Leben nur für eine Vorschule der Ewigkeit unter der Leitung eines allgütigen Genius ansehen lehrt, hebt das natürliche Gefühl nicht auf, zu welchem auch der christliche Dichter zurückkehrt, sobald ihn die Glaubenslehren seiner Religion nicht über alles Irdische erheben. Erhebung des Geistes über alles Irdische ist aber nicht zu vereinigen mit menschlich-treuer Darstellung des irdischen Glücks und Unglücks. Unabhängig von allen Religionsmeinungen, findet sich der Mensch

im Conflict mit dem Unvermeidlichen immer auf dem Punkte, wohin ihn die griechische Tragödie stellt, das Unvermeidliche sey Vorsehung, oder blindes Schicksal. Da erscheint der Mensch immer als der arme Sterbliche, wie ihn die sonst so heiteren griechischen Dichter am liebsten nennen. Aber eine treue Darstellung der armen Sterblichkeit wird durchaus unpoetisch, sobald sie nur demüthigt und schmerzt. In der poetischen Anschauung hebt sich der freie Geist zwar nicht über das Irdische, aber über alles Aengstliche, Drückende und Peinigende des wirklichen Lebens empor. Poetische Anschauung ist immer eine Lust. Soll also in der poetischen Anschauung der Menschheit und des Schicksals auch die Trauer zur Lust werden, so verlangt der Schmerz ein poetisches Gegengewicht; und dieses findet er in der tragischen Größe. Tragisch, im poetischen Sinne, ist keine Handlung, die den aufmerkenden Geist nicht über

alle gemeine Wirklichkeit erhebt, und ihn nicht durch ein begeisterndes Selbstgefühl für den Schmerz des Mitgefühls entschädigt. Die ästhetische Erhebung des Geistes ist aber nicht nothwendig eine moralische. Sie kann sogar auf einer bloßen Täuschung beruhen, wenn Heroen, Männer der Vorzeit, die nur in unsrer Einbildung mehr als Menschen sind, oder, in Ermangelnug der Heroen, Potentaten und ähnliche Personen, in deren Schicksal das Wohl ganzer Nationen verflochten ist, im Kampf mit dem Unglück erscheinen. Die wahre Idee des tragischen Pathos führt also von selbst zu der Wahl eines Stoffs im Geiste der griechischen Tragödie. Nur das heroische Trauerspiel ist das eigentliche und ächte. Das bürgerliche ist eine interessante Abart, ein Uebergang von der Poesie in die Prose. Der tragische Effect, der ganz diesen Namen verdient, ist im tiefsten Schmerze herzerhebend. Er schlägt und

heilt die Wunde in demselben Augenblicke; und um dieses besonderen Gefühls willen finden ja auch Menschen, die für den poetischen Geist des tragischen Pathos wenig Sinn haben, Freude am Trauerspiel. Wo aber gutmüthige Menschen auch an einer sentimentalen Qualerei Freude finden, da geht ihr schmerzlicher und peinlicher Geschmack die Poetik weiter nichts an.

Von der epischen Größe unterscheidet sich die tragische besonders durch das Personelle oder das herrschende Interesse nicht für eine Welt- oder Staats-Begebenheit im Ganzen, sondern für eine bestimmte Person, in deren Schicksal die tragische Handlung sich concentrirt. In der Epopöe ist der Held nur die Seele der Begebenheiten, die im Ganzen fortrücken und im Ganzen zu einem Ziele führen; in der Tragödie sind alle Begebenheiten, die das Schicksal gegen den Willen des Helden veran-

staltet, nur in Beziehung auf ihn da; denn das dramatische Interesse verlangt, wie oben gezeigt wurde, durchaus, daß die dramatische Situation als Handlung der Seele erscheine, der die hinzukommenden Begebenheiten nur zum Gegensatze dienen, und nur Einer Seele kann ein fester Vereinigungspunkt für die verflochtenen Faden der Begebenheiten in dramatischer Einheit seyn.

Das reine Pathos des Trauerspiels ist nie ohne Würde. Der vornehme Ton der französischen Tragiker ist verfehlte Würde, ein Echo des Hoftons, nach dem französischen Grundsatze, daß im Trauerspiele nichts gesagt und gethan werde, was nicht, wenn große Herren in Leidenschaft gerathen, mit dem größten Anstande auch bei Hofe gesagt und gethan werden könnte. Corneille und Racine erscheinen nur da in ihrer wahren Größe, wo von Zeit zu Zeit der Hof in ihren Trauerspielen ver=

schwindet und die fürstliche Menschheit stärker wird, als das Ceremoniell. Bei den griechischen Tragikern erscheint der Heros selbst nur als leidender Mensch unter der höheren Gewalt der Götter. Das rein tragische Pathos in seiner höchsten Würde lernt man in der neueren Litteratur kennen aus Göthe's Iphigenie und aus den gelungensten Stellen der fünf letzten Trauerspiele von Schiller. Das Shakespearische Pathos weicht, ohne in seiner Art weniger vortrefflich zu seyn, von dem rein Tragischen oft weit ab. Es geht in das Humoristische über, besonders im Hamlet und König Lear. Durch das Humoristisch-Tragische in Shakespear's Geist und Styl wurde eine ganz neue Bahn gebrochen. Aber wer hat vermocht, in diesen Fußtapfen zu wandeln, ohne zu straucheln und zu stürzen?

Wenn der tragische Ausdruck nicht zuweilen in den lyrischen übergeht,

verliert er sich fast unvermeidlich entweder in das Gemeine, oder in das Pretiöse. Das Verdienst, das sich Schiller in seinen fünf letzten Trauerspielen durch die Wiedereinführung der lyrischen Scenen erworben hat, wäre allein schon eines Kranzes werth. Denn wie kann, wo das Herz die höchste Fülle der Empfindung poetisch ergießt, der Ausdruck anders, als lyrisch seyn? Ohne allen Zweifel beharreten die Griechen aus diesem Grunde bei der Herrschaft des mithandelnden Chors in ihren Trauerspielen, auch nachdem sie ihn von ihrem komischen Theater für immer hatten abtreten lassen. Die Größe der tragischen Composition ließ sich auch ohne den Chor behaupten. Aber der lyrische Charakter des Chors erhöhte den poetischen Geist des Trauerspiels. Deßwegen s a n g der griechische Chor. Wo er spricht, wie in Schiller's Braut von Messina, ist er außer seinem Elemente.

Auf der Annäherung zum Geist und Style des eigentlichen oder heroischen Trauerspiels beruht größten Theils der poetische Werth der historischen Schauspiele von Shakespear, und mehrer spanischen Theaterstücke, die in der spanischen Litteratur zu den heroischen Comödien gezählt werden. Von den spanischen Schauspieldichtern des siebzehnten Jahrhunderts kann man überhaupt am besten lernen, wie durch kühne Mischung des Heterogenen in der Abweichung von allen Gesetzen des regelmäßigen Schauspiels eine neue Art von dramatischer Poesie entsteht, die man mit dem Worte Romantisch sehr unvollkommen bezeichnet. Was die romantische Kunst überhaupt und wesentlich von der antiken unterscheidet, ist, wie oben gezeigt wurde, ganz etwas Anderes, als die Mischung des Heterogenen. Aber der Begriff der unregelmäßigen Schönheit im Gegensatze mit der regelmäßigen findet bei der Beur-

theilung des spanischen Theaters seine volle Anwendung. Die unverkennbaren Verirrungen der spanischen Schauspielpoesie sollen auch durch die Vertheidigung der unregelmäßigen Schönheit nicht verschleiert werden. Aber wo die Mischung des Heterogenen, des Feierlichen und des Burlesken, der Scenen des gemeinsten und des vornehmsten Lebens, der schlichtesten Natürlichkeit und der romantischen Idealität, in einer so wilden, und doch so geistreichen und wahrhaft poetischen Composition und Manier erscheint, wie in den vorzüglichsten Schauspielen von Calderon, da entsteht eben durch dieses bunte Gemisch ein dramatischer Effect von ganz eigner Art. Das Bild des Lebens, das im regelmäßigen Drama nach und nach und in reiner Beziehung des Mannigfaltigen auf schöne Einheit abgerollt wird, fliegt in der unregelmäßigen Poesie des spanischen Theaters wie zerrissen auseinander; aber in den zerrissenen und durch

einander liegenden Blättern liegt dennoch ein Ganzes vor uns ausgebreitet, wenn wir nämlich keine höhere Einheit verlangen, als die unregelmäßige einer wilden und doch schönen Landschaft. Zu dieser Gattung von dramatischen Gedichten gehören auch die meisten und die vorzüglicheren geistlichen Stücke oder Autos des spanischen Theaters. Diese Autos würden noch mehr werth seyn, wenn sie nicht durch fanatische Superstition, die ganz anders wirkt, als der freundliche Mythenglaube der Griechen, den poetischen Effect zugleich mit dem moralischen schwächten.

Fünfte

oder

Ergänzungs-Classe.

Was der Begriff einer Ergänzungs-Classe in der theoretischen Uebersicht der Dichtungsarten zu bedeuten hat, ist oben erläutert. Alles, was in diese Classe aufgenommen wird, ist entweder durch die herrschende Nomenclatur unrichtig zu einer eigenen Classe gemacht, oder es entfernt sich, weil es in der Ordnung der vier einzigen und ewigen Classen der Dichtungsarten keine Stelle

ausfüllt, von der Idee der poetischen Vollkommenheit überhaupt, wenn es auch übrigens ein geistreiches, mehr oder weniger poetisches, und in seiner Art schätzbares Werk ist.

Hierher gehört also zuerst die gesammte Hirten- und Schäferpoesie. Mit demselben Rechte, wie man alle lyrischen, epischen und dramatischen Gedichte, sobald sie nur im Geiste einer poetischen Hirtenwelt erfunden und ausgeführt sind, als Hirtengedichte zusammenstellt, könnte man auch für die Ritterpoesie, für die geistliche Poesie, für die mythologische Poesie, für die Poesie der eleganten Welt, eigene Fächer machen, in die man lyrische, epische und dramatische Gedichte durch einander schöbe. Die Hirtenpoesie ist ihrer Natur nach weder an die lyrischen, noch an die epischen, noch an die dramatischen Formen gebunden. Sie folgt, wie es sich trifft, den Gesetzen bald die-

ser, bald jener Form. Auch giebt es in der neueren Litteratur fast keine Dichtungsart, in die sich die Hirtenpoesie nicht gemischt hätte. Besonders findet man sie in der spanischen und portugiesischen Litteratur überall wieder, in den Sonetten und Canzonen, wie in den Romanzen und Liedern, in den geistlichen Gedichten, wie in den weltlichen. Was alle Hirtengedichte Gemeinschaftliches haben, ist nur die Uebertragung der Idee eines poetischen Hirtenlebens aus einer erdichteten Welt in die natürlichen und idealen Verhältnisse des wirklichen Lebens. Das poetische Arkadien liegt nirgends und überall. Sehr merkwürdig ist es, daß die Idee eines solchen Arkadiens in den goldenen Zeiten der griechischen Poesie keinem Dichter in den Sinn kam, daß sie im Zeitalter der sinkenden Kunst zu Alexandrien in Aegypten an einem griechischen Hofe entstand; und daß sie nach ihrer Wiederentstehung in der romantischen Litteratur eine so

große Rolle spielte. Die älteren Griechen bedurften keiner solchen Poesie; denn die wirkliche Welt, in der sie lebten, war durch ein mythisches Band an eine poetische Vorwelt der Götter und Heroen geknüpft, die der bildenden Phantasie mehr Beschäftigung gaben, als poetische Hirten. Aber als die wirkliche Welt sich ablösete von der mythischen, und als die mythische Poesie sich größten Theils erschöpft hatte, da erwachte das natürliche, tief im Innern des unverkünstelten Menschen wurzelnde Verlangen nach einer Rückkehr von den Plagen der Cultur zu einem natürlicheren Daseyn. Theokrit's glücklicher Gedanke, das wirkliche Arkadien, die griechische Schweiz, zum geographischen Substrat der Idee eines poetischen Hirtenlebens zu machen, mußte überall Eingang finden, wo jenes Verlangen erwachte. Theokrit dachte an keine Geßnerische Unschuldswelt. Er entwickelte aus dem gemeinen Hirtenleben der wirk-

lichen Arkadier eine poetische Wirklichkeit, indem er nur das Unpoetische aus ihr verbannte. Auch benutzte er schon die kaum erfundene Form zu sehr unarkadischen Gelegenheitsgedichten. Virgil folgte nur den Fußtapfen Theokrit's. Aber als die romantische Poesie entstand, da erhielt die Idee eines poetischen Hirtenlebens ein ganz neues Interesse. Arkadien war nur der Name eines neuen poetischen Utopiens, in welchem die Hirten und Hirtinnen durchaus romantisch wie Ritter und Damen empfanden; und die Form der romantischen Hirtenpoesie wurde vorzüglich Einkleidung des wirklichen Lebens und wirklicher Vorfälle und Situationen jener Zeit. So zeigt sich diese Poesie im Arkadien Sanazzar's, in den vortrefflichen Schäferromanen der Portugiesen und Spanier, in den meisten Eklogen eben dieser Nationen, und selbst in Tasso's Amynt. Wenn irgend eine Dichtungsart völlig erschöpft heißen kann, so ist

es die romantische Hirtenpoesie. Salomon Geßner's poetisch = moralische und patriarchalische Unschuldswelt war wieder etwas ganz Neues, von dem romantischen Arkadien so verschieden, wie von dem theokritischen, und ganz Europa hat den Lorbeerkranz gewunden, den einige kleine Romantiker neuerlich vom Haupte des unsterblichen Geßner wieder herunter reißen wollten. Aber auch diese Art von Hirtenpoesie scheint durch Geßner erschöpft zu seyn; und eine neue Form derselben möchte sich nicht leicht entdecken lassen. Denn ob man anstatt der Hirten, etwa Fischer und Jäger in demselben Geist und Styl auftreten läßt, macht keinen bedeutenden Unterschied. Romantische Fischeridyllen giebt es auch schon in der italienischen und spanischen Litteratur. Voss'ens Uebertragung des Geistes und Styls der theokritischen Idylle in poetische Gemälde der deutschen Ländlichkeit ist eine

Rückkehr dieser Poesie zu der Quelle, aus der sie entsprang.

Eine andre Art von Gedichten, die man besonders zusammenstellt, sind die beschreibenden. Aber beschreibend kann alle Poesie werden. Es fragt sich hier also nur, ob eine wirklich poetische Ansicht der Natur, oder irgend eines Gegenstandes, die bildende Phantasie bestimmen werde, die Beschreibung zur Basis einer poetischen Composition zu wählen. Nun folgt aber alle poetische Beschreibung unvermeidlich einer der höheren und ursprünglichen Formen der Poesie. Sie fällt von selbst entweder lyrisch, oder didaktisch, oder episch aus; oder sie unterstützt das Drama. Eine Beschreibung, die weder lyrisch, noch didaktisch, noch episch ist, noch das Drama unterstützt, ist zuverläßig auch keine poetische. Was wird sich also ereignen, wenn ein dichterischer Kopf das Spiel umkehrt, und Dasje-

nige zur Basis einer Composition macht, was seiner Natur nach nur Mittel zur schönen Darstellung in einem lyrischen oder didaktischen, oder epischen oder dramatischen Gedicht ist? Die ganze Composition wird einen prosaischen Zuschnitt bekommen; und was sich von wahrer Poesie in einem solchen beschreibenden Gedichte findet, wird entweder lyrisch, oder didaktisch, oder episch seyn. So verhält es sich denn auch in der That mit allen beschreibenden Gedichten, die bis jetzt bekannt und berühmt geworden sind. Es giebt keine poetische Beschreibung an sich. Es widerspricht also der Idee eines vollkommenen Gedichts, die Beschreibung zur Basis einer Composition zu wählen. Aber eine interessante Mischung der lyrischen Poesie mit der didaktischen und der erzählenden kann auf diese Art allerdings entstehen. Auf einer solchen Mischung beruht auch der ganze poetische Werth der Jahrszeiten von Thomson, der

Alpen von Haller, und ähnlicher Gedichte. Denham's Coopers-Hügel und Dyer's Grongar-Hügel sind fast ganz lyrisch. Goldsmith's verlassenes Dörfchen kann eben so gut eine Elegie, als ein beschreibendes Gedicht heißen. Milton's zwei poetische Charaktergemälde, der Allegro und der Penseroso, sind lyrisch-didaktische Gedichte.

Auch das Epigramm gehört in die Ergänzungsclasse der poetischen Formen. Man hat dieß längst gefühlt, wenn man zweifelte, ob denn ein Epigramm überhaupt ein Gedicht sey; und diesen Zweifel zu heben, ist selbst alles, was Lessing und Herder Vortreffliches darüber gesagt haben, nicht hinreichend, so lange das Wort Epigramm alle seine Bedeutungen behält. Denn Epigramm heißt nun einmal jede interessante ernsthafte oder komische, auf einen bestimmten Fall passende Reflexion, sobald sie versificirt wird. Eine solche Reflexion

ist zuweilen sehr poetisch, zuweilen kaum; sie kann aber auch ganz prosaisch, und doch interessant seyn, und durch den Vers noch interessanter werden. Soll dieses Interesse im poetischen Epigramm sowohl, als im unpoetischen, das höchste werden, das eine vereinzelte Reflexion erregen kann, so muß der interessante Einfall, wie Lessing gezeigt hat, die Erwartung spannen, und sie dann auf eine überraschende Art befriedigen. Aber diese witzige Tendenz ist, wie Herder gezeigt hat, dem Epigramm nicht wesentlich. Nur das komische, das jetzt am gewöhnlichsten Epigramm heißt, kann die so genannte Pointe nicht entbehren. Ein Epigramm ist also ein Gedicht und kein Gedicht, wie es sich trifft. Es verliert sich, wenn es ein Gedicht ist, bald in das lyrische Fach, bald in das didaktische. Bis zur Wiederherstellung des wirklich poetischen Epigramms durch Herder's Bearbeitung der griechischen Anthologie wußte man in Deutschland

kaum, was ein poetisches Epigramm ist. Den Italienern, Spaniern und Portugiesen war längst das Madrigal ungefähr Dasselbe, was den Griechen ein Theil ihrer Epigramme.

Wie das Epigramm, so ist die äsopische Fabel zuweilen ein Gedicht, und zuweilen keines. Eine allgemeine Wahrheit durch Zurückführung derselben auf einen einzelnen Fall versinnlichen, ist noch lange keine Poesie, sei die Darstellung auch treffend, malerisch und geistreich. Lessing wollte sogar, daß die äsopische Fabel nicht einmal malerisch seyn sollte, damit ihre prosaische Natur noch deutlicher erschiene, und ihr eigenthümlicher Effect durch keinen unzeitigen Schmuck gestört würde. Ob eine Fabel für ein Gedicht gelten kann, hängt aber nicht bloß von der poetischen Ausschmückung ab. Wenn die allgemeine Wahrheit, die durch die Fabel auf einen einzelnen Fall zurückgeführt wird, an sich

ohne poetisches Interesse ist, so kleidet der poetische Schmuck die Fabel wie den Raben die Pfauenfedern. Ist aber die Reflexion, von der die Fabel ausgeht, mehr oder weniger poetisch, warum sollte es denn nicht auch die Ausführung seyn? Der Geist der äsopischen Fabel ist ein Kindergeist; denn das Kind will das Abstracte immer concret haben. Der Ton der witzigen Kindlichkeit oder Naivetät in der Manier von Jean Lafontaine ist der natürlichste Fabelton. Fabeln im energischen Styl der Lessingischen haben bei aller Vortrefflichkeit der Gedanken und der Sprache keinen ganz natürlichen Charakter.

Den Beschluß dieser Elementarlehren der Poetik mache ein Wort über den Roman. Wenn man Alles, was dem Sprachgebrauche gemäß, dieser Classentitel unter sich aufnimmt, nach einem und demselben Princip beurtheilen soll, so ist gar keine Theorie des Romans möglich. Soll das Romantische im

eigentlichen Sinne den unterscheidenden Charakter des Romans bestimmen, so sind Wieland's Agathon und Voltaire's Candide so wenig Romane, als Xenophon's Cyropädie. Soll der Mangel des Verses die poetische Erzählung zu einer Novelle machen und ein Roman eine Novelle im Großen seyn, so stehen uns wieder einige der ältesten versificirten Romane, unter andern der alte französische Roman von der Rose, der ganz versificirt ist, im Wege. In mehreren altfranzösischen Novellen wechselt die gebundene Rede mit der ungebundenen ab. Wir müssen also zu der Quelle zurückkehren, wo der Roman nicht historisch, sondern im Innern des Geistes entsprang. Das ästhetische Interesse mit theoretischen und praktischen zu vereinigen, fühlt der menschliche Geist eben so gut das Bedürfniß, als die Poesie von der Prose zu trennen. Wo nun die Poesie nur Einkleidung theoretischer oder praktischer Wahrheiten wird, da hört sie auf, Poesie

im eigentlichen Sinne zu seyn. Aber eben diese einkleidende oder uneigentliche Poesie ist dem menschlichen Geiste sehr willkommen, sobald sich das Bedürfniß der Belehrung mit dem Bedürfnisse der ästhetischen Unterhaltung so vereinigt, daß keines über das andere herrscht. Ein Beispiel dieser Vereinigung in einer erdichteten Begebenheit giebt schon die äsopische Fabel. Aber die Moral der äsopischen Fabel ist ein vereinzelter Grundsatz, und der Fabel selbst nur eine kleine, wenig umfassende, noch weniger erschöpfende Erfindung. Weit reizender, und poetischer, als die Fabel, ist die Erdichtung einer Reihe von Begebenheiten, die mit einer Art von epischer Einheit und Mannigfaltigkeit eine Reihe interessanter Wahrheiten umgeben. Durch eine solche Erdichtung entsteht der Roman, der wirklich mehr ist, als ein Mährchen, oder als ein unvollkommen poetisches Spiel der Phantasie. Die Liebesgeschichten der so genannten Erotiker aus

den letzten trüben Zeiten der griechischen Litteratur sollten gar nicht Romane heißen. Es sind mißrathene Gedichte, deren Verfasser sich in den Geist ihrer Zeit, die den Uebergang von der antiken Denk- und Sinnesart zu der romantischen bahnt, nicht zu finden wußten. Was diese Liebesgeschichten wirklich Interessantes haben, ist gehemmte Poesie. Ganz anders entstand der eigentliche Roman im vierzehnten Jahrhunderte der neueren Zeit. Damals hatte man von der Poesie überhaupt keinen andern Begriff, als eben jenen, nach welchem das Poetische nur Einkleidung des Prosaischen seyn soll. Aus dem Morgenlande waren unterhaltende Mährchen, die nicht in Versen erzählt wurden, nach Europa herüber gekommen. Nun mischte sich der Geist des morgenländischen Mährchens in den scholastischen Begriff von einkleidender Poesie. Von seiner ersten Entstehung an hatte der alte Ritterroman einen d i d a k t i s c h e n Charakter. Der Amadis

von Gallien soll unverkennbar ein Spiegel aller Rittertugenden seyn. Im Roman von der Rose ist die Erzählung gar nur allegorische Einkleidung der saubern und unsaubern Lehren, die dem Ritter poetisch vorgetragen werden, damit er recht lerne, die Rose der Liebe zu pflücken. Aber es hing ja nur von dem Romantiker ab, wie weit er die Darstellung über die Belehrung, oder diese über jene, abwechselnd herrschen lassen wollte. Es folgte auch bald die große Fluth von Ritterromanen, die schon damals bewieß, wie leicht der phantasirende Kopf, der zum Dichter und zum Denker verdorben ist, einen schlechten und doch das große Publikum nach Wunsch unterhaltenden Roman verfassen kann. Indessen sind doch diese Romane nicht ohne Poesie. Blicken wir nur von ihnen wieder nach dem griechischen Alterthum zurück, so zeigt sich, daß Xenophons Cyropädie nur gewissermaßen ein Roman heißen kann; denn sie ist zwar Einkleidung

moralischer und politischer Wahrheiten in die Form einer großen Theils erdichteten Begebenheit; aber diese Erdichtung ist ganz prosaisch, und nach dem Charakter der wahren Geschichte geformt. Mit dem Don Quixote entwickelte sich die Idee des eigentlichen Romans, in welchem die Poesie und die Prose einander begegnen, noch bestimmter. Der Roman wurde nun erzählendes Charaktergemälde, das sich in Geist und Styl auf das Mannigfaltigste bald zur Poesie, bald zur Prose neigt, bald ganz in die Poesie verliert, und doch eine Menge nützlicher Lehren aller Art in sich aufnimmt. Seit der Erfindung des Familienromans läßt sich die Linie zwischen Poesie und Prose in dieser Art von Charaktergemälden noch weniger suchen.

Leipzig, gedruckt bey Friedrich Schödel.

[stamp] ... AUGSBURG

Die dritte von neuem verbesserte u. mit neuem Register versehene Auflage von vorstehender Aesthetik von Fr. Bouterweck ist vom Jahre 1825 u. kostet 2 rl. 12 ggr. Sie ist bey Vandenhoeck u. Ruprecht zu Göttingen herausgegeben.

, Lyrische Gedichte, verdeutscht, mit erläuternd. Anmerk. von F. Delbrück, nebst Untersuch. über d. Schöne. 1ster Bd. Od. von Klopstock. Berlin b. Sander. 1800. (Enthält – sagt F. [illegible] in d. Vorrede zu s. [illegible] – treffl., z. Th. sehr kleine u. [illegible] über d. Gesetz d. Schönen.

, Ueber dramatische Kunst u. Litteratur. Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel. Zweiter Theil. Zweite Abtheil. Heidelberg, b. Mohr u. Zimmer 1811.

(Dieses vortreffl. Werk gehört unstreitig zu den Erzeugnissen unserer ästhetischen Literatur, die bis jetzt noch kein ähnliches aufzuweisen hatte. S. Z. f. d. e. W. 53. 1811.)

, Aesthet. Wörterbuch nach Watelet u. Levesque v. K. H. Heydenreich. Bd. 1–4. (A–Z.) Leipzig 793–95.

, Bouterweck Fr., neue Vesta. Kleine Schriften zur Philosophie d. Lebens u. zur Beförderung der häusl. Humanität. 12 Bde. 1803–10. 12 Th. 8 gr.

, — neues Museum der Philos. u. Literatur. 3 Bde. 3 Th. 20 gr.

, — Ideen zur Metaphysik d. Schönen. 18 gr.

— practische Aphorismen, oder Grundsätze zu einem neuen System der moral. Wissenschaften. 1 Th. 12 gr.
(Sämtl. b. [illegible] u. [illegible] in Leipzig 1816.)

, — Aesthetik. 2. verbesserte Ausgabe. 1. u. 2. Thl. (2 Th. 12 gr.) [illegible]
(S. Ergänzungsblätter zur Allg. Literaturzeit. Sept. 1816. S. 817–837 von No. 103–105. Hierdurch einer kräftig. u. [illegible] eigenen u. einer völlig. Umarbeitung u. einer Erweiterung, scheint d. 2te Ausgabe [illegible] der 1. [illegible] mehr gemein, als den Titel u. d. Zweck, d. sie [illegible] ist, sie bedarf bei [illegible] Gebrauch derselben d. oben angezeigten [illegible] nur überzeugen zu mach. L.

F. Bouterwek war ein [illegible] Gelehrter zu Oker geboren 1766 u. starb am 9. Aug. 1828. Sein Nekrolog befindet sich in der A. Zeit. No. 274. Nov. 1828. In s. Schriften philos., ästhet. u. liter. Inhalts befindet s. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] s. [illegible] Geist. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. B. hat auch eine Gesch. d. Poesie u. Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jh. in 12 Bdn geschrieben u. macht d. ganzen [illegible] [illegible] Unterhaltung [illegible] [illegible] [illegible] u. [illegible] [illegible]. — Seine Aesthetik ist neu u. verbessert 1824 in der 3t Aufl. erschienen.

Phil

Bouterwek

1806

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bouterwek, Friedrich,

Fr. Bouterwek's Aesthetik

Bd.: 2

Leipzig 1806

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Phil 414 -2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11272767-2